

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

68 | 2012

Albert Capellani, de Vincennes à Fort Lee

« Déjà perçu comme immortel » : Albert Capellani aux Etats-Unis

Jay Weissberg

Traducteur : Delphine Pallier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4733>

DOI : 10.4000/1895.4733

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 153-189

ISBN : 978-2-913758-63-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jay Weissberg, « « Déjà perçu comme immortel » : Albert Capellani aux Etats-Unis », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 68 | 2012, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4733> ; DOI : 10.4000/1895.4733



Capellani et sa famille à Pasadena.

« Déjà perçu comme immortel » : Albert Capellani aux Etats-Unis

Jay Weissberg

« Produire un film relève de l'art et non du travail, a déclaré Albert Capellani. Il est bien placé pour le savoir. »
Variety, 1917¹

Même à l'aune de l'amnésie de l'industrie cinématographique, la fin brutale de l'état de grâce d'Albert Capellani est notable. Son nom est rarement mentionné dans les textes sur l'histoire du cinéma américain ou dans les mémoires de ses contemporains. Alors que les œuvres américaines de compatriotes émigrés comme Maurice Tourneur, Alice Guy Blaché et Léonce Perret sont reconnues et saluées, la carrière de Capellani entre 1915 et 1922 fait à peine l'objet d'une mention. Ceci est d'autant plus remarquable, si l'on tient compte de la rapidité avec laquelle la presse (certes un indicateur fallacieux) et l'industrie l'ont placé au sommet de sa profession : quelques mois à peine après son arrivée sur les côtes américaines, *Variety* suggérait que Griffith, Tourneur et Capellani étaient les réalisateurs les plus à même de percevoir les rémunérations les plus élevées.² En dépit de critiques élogieuses pratiquement universelles pour des films comme *Camille*, *La Vie de Bohème*, *The Common Law*, *Out of the Fog* et *Sisters*, à sa mort en 1931, leur réalisateur était complètement tombé dans l'oubli. Plusieurs explications peuvent être avancées : le fait que Capellani soit constamment passé d'un studio à l'autre y a certainement contribué, tout comme le fait que les stars auxquelles il était associé, Clara Kimball Young et Alla Nazimova, soient elles aussi brusquement tombées en disgrâce. En outre, de nombreuses actrices poussées par Capellani, en particulier June Caprice et Dolores Cassinelli, ne parvinrent jamais à susciter l'engouement du public. Si l'on ajoute à cela la faible proportion de copies qui ont pu être conservées et le fait qu'elles soient généralement inaccessibles, on comprend mieux comment la réputation de cet homme ait pu se dégrader de la sorte. Rectifier cela devient alors d'autant plus vital qu'il s'agit d'un acte de résurrection depuis longtemps nécessaire, en particulier si l'on prend en considération l'importance que Capellani avait pour ses contemporains comme artiste et non comme faiseur.

Les débuts de Capellani aux Etats-Unis avec World Studios

Jules Brulatour de Peerless Features était inscrit comme le contact américain d'Albert Lucien Capellani sur le manifeste des passagers quand le réalisateur fit la traversée du Havre à New York à bord

1. « News of the Film World », *Variety*, 23 novembre 1917, p. 48.

2. « Scenario Writer's Day is Rapidly Approaching », *Variety*, 1^{er} octobre 1915, p. 15.

de *La Touraine* le 22 mars 1915, un jour seulement après la première attaque de Zeppelin sur Paris.³ Plusieurs années plus tard, les journaux de la profession alléguèrent qu'il avait été officier durant les premières années de la guerre, « relevé de ses fonctions en raison d'une maladie contractée durant la Bataille de Soissons »⁴ ; son implication réelle dans la guerre et les raisons précises de son départ pour les États-Unis font actuellement l'objet de recherches, même si, vraisemblablement, sa traversée de l'Atlantique fut précipitée par l'effondrement de l'industrie cinématographique française et les encouragements de ses compatriotes Emile Chautard et Maurice Tourneur, tous deux employés de la World Film Corporation, filiale de Brulatour.

La réputation de Capellani le précédait, principalement grâce à la sortie américaine de son film *Les Misérables*, distribué par Eclectic Films en 1913 et *Germinal*, distribué par la General Film Company au début de janvier 1914, également sous le titre alternatif de *The Toll of Labor*. Les deux films firent l'objet de critiques enthousiastes dans les journaux de la profession, mais aussi d'information générale, W. Stephen Bush de *The Moving Picture World* ayant écrit au sujet de ce dernier : « C'est un » chef d'œuvre » au sens propre.⁵ Aucun des deux films ne furent à l'époque attribués à Capellani dans la presse, mais sa mise en scène des *Misérables* fut par la suite fréquemment mentionnée dans la publicité de la World visant à promouvoir leur nouveau réalisateur attitré, officiellement associé à la société pour la première fois le 9 avril 1915.⁶

Il ne fait aucun doute que la World, dirigée avec énergie par son vice-président et directeur général Lewis J. Selznick, avait mis à l'essai sa nouvelle acquisition et avait choisi, pour sa première commande, un projet sûr et de moyenne envergure. *The Face in the Moonlight* de Charles Osborne fut au départ produit au Royaume-Uni en 1871 et reçut des critiques majoritairement négatives lors de sa première new-yorkaise en 1892. La World lançait la star Robert Warwick et la version cinématographique dont la société avait acheté les droits dès janvier⁷ lui offrait le double rôle d'un officier royaliste français aristocratique et de son demi-frère dégénéré. Le tournage aux studios Peerless à Fort Lee dans le New Jersey débuta fin avril, la publicité soulignant combien il était approprié que Capellani réalisât un drame se déroulant en France. Les critiques, à sa sortie fin juin, furent globalement positives, comme celle de *Moving Picture World* qui fit l'éloge de la mise en scène : « ... les scènes étaient souvent photographiées à partir d'un angle inattendu, ce qui conférait un effet à la fois divertissant et moderne, et plusieurs surimpressions dans les dernières bobines étaient menées avec brio. L'ingéniosité technique de M. Capellani n'a, bien entendu, rien de surprenant car il l'a déjà illustrée dans » *Les Misérables* » et

3. Consulté sur le site d'Ellis Island : <http://www.ellisland.org>

4. « Capellani With Metro », *NYDM*, 13 octobre 1917, p. 12 ; « Capellani a Metro Director », *MPW*, 20 octobre 1917, p. 393.

5. Concernant la sortie américaine compliquée du film *Les Misérables*, voir Richard Abel, *Americanizing the Movies and « Movie-Mad » Audiences*, Berkeley : University of California Press, 2006, pp. 36, 272. Selon *Variety*, le film engrangea en moyenne 4000 dollars par semaine pendant cinq mois. Il se jouait au Carnegie Lyceum de New York : « 8-Reel Specials and Long Runs to Solve Problems », *Variety*, 4 février 1921, p. 47. Pour *Germinal*, voir W. Stephen Bush, « Germinal », *MPW*, 24 janvier 1914, p. 416 ; E.C. Dwyer, « Germinal », *MPN*, 31 janvier 1914, p. 29.

6. « Film Flashes », *Variety*, 9 avril 1915, p. 19 ; « Albert Capellani », *MPW*, 24 avril 1915, p. 541.

7. « Brady Has Extensive Plans », *The Billboard*, 30 janvier 1915, p. 53.

d'autres films renommés». «Sime» de *Variety* était moins impressionné et notait non sans une certaine lassitude: «Il y a des gros plans, des inserts, des flashbacks et des fondus dans ce film. Il y a tout ce qui est attendu pour 1 000 pieds».⁸

La commande suivante de Capellani, *The Impostor*, ne fut pas beaucoup plus prestigieuse, même si elle nécessita néanmoins des prises de vue en extérieur à Pittsburgh et fut présentée durant la campagne promotionnelle comme marquant les débuts de Jose Collins, star britannique de comédies musicales. Les critiques soulignèrent une fois encore l'exécution parfaite des scènes en surimpression et *Motion Picture News* fit l'éloge du caméraman Lucien Andriot⁹ – un membre de la communauté, en pleine expansion, d'artistes français employés par la World – qui travaillait ici avec Capellani pour la seconde fois. La troisième collaboration des deux hommes, le film *The Flash of an Emerald*, peut être considérée comme le dernier d'un trio d'essais, pour lesquels des droits achetés sur une œuvre, sans qu'elle soit rattachée à un réalisateur particulier, permettaient à la World, et plus particulièrement à Selznick, de mettre à l'épreuve leurs nouvelles et talentueuses acquisitions. La World avait acheté les droits sur l'histoire d'Ethel Watts Mumford en 1914. Capellani commença à tourner vers la fin d'août 1915 et le processus de production dut être extrêmement rapide puisque le film sortit le 27 septembre. Durant ce laps de temps, les acteurs et l'équipe partirent en tournage en extérieur (assurément un témoignage de la confiance que Selznick accordait à son réalisateur) à la basilique de Saint-Anne-de-Beaupré au Québec¹⁰.

La caractéristique réellement notable de *The Flash of an Emerald* est la structure d'autoréférence ouvrant et fermant le film dans laquelle Capellani lui-même évoque son prochain film avec la star Robert Warwick. Alors que le réalisateur essaie de convaincre son acteur d'accepter le rôle ingrat d'un voleur, l'action commence et le film se termine par Warwick lui déclarant qu'il n'accepterait pas ce rôle. Il ne fait aucun doute que ce procédé encadrant le film fut utilisé pour rendre ce revirement original dans la carrière de Warwick plus acceptable pour un public habitué à voir leur idole cinématographique dans des rôles plus sympathiques. En tout cas, c'était là l'opinion de Jolo, critique à *Variety*, qui avait rapporté que l'intertitre final de Warwick disait: «Je ne jouerais pas cet abject scélérat pour 10 000 dollars». Les critiques furent très positives, bien que pas complètement enthousiastes, avec une mention particulière pour les scènes au Québec et une séquence de course hippique au début.¹¹

Désormais, il semble que Selznick ait été prêt à donner de l'avancement à Capellani qui, comme on l'imagine aisément, rongait son frein en attendant de se voir confier de meilleurs projets. Selznick, en homme d'affaire avisé et réfléchi qu'il était, cherchait également à poursuivre son lancement de la star

8. Lynde Denig, «The Face in the Moonlight», *MPW*, 3 juillet 1915, p. 80; Sime, «The Face in the Moonlight», *Variety*, 9 juillet 1915, p. 18.

9. Peter Milne, «The Impostor», *MPN*, 11 septembre 1915, p. 82.

10. «Film Flashes», *Variety*, 28 novembre 1914, p. 22; «October Releases for World Film Notable», *MPW*, 18 septembre 1915, p. 2013.

11. Jolo, «The Flash of an Emerald», *Variety*, 15 octobre 1915, p. 21; Peter Milne, «The Flash of an Emerald», *MPN*, 9 octobre 1915, p. 86. La découverte récente de la première bobine en pellicule nitrates chez un collectionneur privé en Angleterre devrait bientôt nous permettre d'évaluer les mérites du film.

Clara Kimball Young (par la suite mentionnée sous l'acronyme CKY), une actrice dont la carrière, à ses débuts chez Vitagraph, lui avait permis de montrer un réel talent aussi bien dans la comédie que dans des rôles plus dramatiques. En 1914, CKY et son mari, le réalisateur James Young, signèrent avec la World où Selznick guida cette actrice sophistiquée aux beaux grands yeux vers des films plus sérieux. Il est probable que la liaison entre le producteur et la comédienne débuta à cette époque¹² et la trajectoire mouvementée de leur relation allait avoir un impact significatif sur la carrière de Capellani. Il semble probable que Selznick fusse déjà en train de préparer sa maîtresse à endosser le rôle de Camille, un rôle le plus souvent associé à Sarah Bernhardt, quand, au milieu de 1915, Colgate Baker de *Photoplay* la qualifia de « véritable Bernhardt du grand écran » – la seule question qui se pose ici est de savoir si ces mots sont de Selznick ou du publiciste Harry Reichenbach¹³.

Les journaux professionnels rapportèrent à la mi-octobre que Capellani était en train de travailler sur une production très prestigieuse avec CKY, mais le studio n'annonça le projet de *A Modern Camille*¹⁴ que le mois suivant (le titre fut par la suite abrégé à *Camille*). Pour conforter dans l'esprit du public l'association entre CKY et Bernhardt, le premier rôle masculin fut attribué au frère de Capellani, Paul, qui avait joué face à la diva emblématique en 1911 dans le film *La Dame aux camélias*. Ce fut un épisode particulièrement fécond dans la vie du réalisateur qui venait d'être nommé trésorier du nouveau studio Paragon, succursale la plus prestigieuse de la World grâce à l'apport financier considérable de Jules Brulatour, studio dont Tourneur assurait la vice-présidence et la direction générale.¹⁵ Selznick eut l'occasion de communiquer directement avec la presse début décembre, rassemblant CKY, Bernhardt et Modjeska, et annonçant que la demande et l'anticipation pour *Camille* étaient les plus fortes que la World ait jamais rencontrée ; les articles qui suivirent évoquèrent le « temps supplémentaire et les soins particuliers » prodigués au film avant sa sortie¹⁶. Les censeurs de Chicago, cependant, intervinrent en fonction de leurs propres considérations et deux scènes furent coupées dans l'Illinois : une où Camille donne à son amant la clef de son appartement et une séquence se déroulant dans une chambre à coucher¹⁷.

12. La liaison extraconjugale entre Selznick et CKY m'a été confirmée par un email du petit-fils de Selznick, Daniel Selznick, le 7 janvier 2012. James Young, dans un procès intenté le 3 février 1916, alléguait que depuis mars 1914, « Selznick s'est appliqué à détourner les sentiments que sa femme lui portait » : « Wife, 'Movie Queen,' Valued at \$100,000 », *The Sun*, 4 février 1916, p. 5. CKY elle-même fit une demande de séparation de Young auprès du tribunal pour cruauté de traitement, mais les poursuites furent abandonnées : « Clara K. Young Sues », *Variety*, 10 décembre 1915, p. 19.

13. Colgate Baker, « The Girl on the Cover », *Photoplay*, mai 1915, p. 64. Harry Reichenbach, comme on l'a dit à David Freedman, *Phantom Fame. The Anatomy of Ballyhoo*. New York : Simon and Schuster, 1931, p. 208.

14. « Film Flashes », *Variety*, 15 octobre 1915, p. 20 ; « World Film's Fall Program », *MPW*, 16 octobre 1915, p. 449. « A Modern Camille », *MPW*, 6 novembre 1915, p. 1159.

15. « The Paragon Studio », *MPW*, 6 novembre 1915, p. 1114. Pour une étude captivante et exhaustive de la World et de ses diverses entités, qui contient aussi l'une des rares évaluations de la carrière américaine de Capellani, voir Richard Koszarski, *Fort Lee : The Film Town*, Rome : John Libbey Publishing, 2004.

16. « Clara Kimball Young as "Camille" », *Motography*, 4 décembre 1915, p. 1178 ; « Notes From All Over », *Motography*, 4 décembre 1915, p. 1201 ; « Release Date of "Camille" », *MPW*, 4 décembre 1915, p. 1815.

17. Kitty Kelly, « Flickerings from Film Land, What Happened to "Camille" – and Others », *Chicago Daily Tribune*, 30 décembre 1915, p. 14.



Camille.

Les critiques furent plus ou moins unanimes dans leurs éloges et la plupart mirent en avant l'habileté de Capellani à filmer les scènes d'intérieur, la pertinence pour se réaliser de faire un film basé sur une source française (certains articles alléguèrent qu'il avait délibérément copié la production avec Bernhardt¹⁸) et le style de jeu du vieux continent de Paul Capellani. La critique Kitty Kelly (nom de plume d'Audrie Alspaugh Chase), avec son mélange habituel d'intelligence et d'ironie, attira l'attention sur le film lui-même : « Il a une atmosphère, somptueuse et pleine de caractère, qui conduit le spectateur jusqu'en France. Il faut applaudir Capellani, le réalisateur, car c'est grâce à lui, et il faut lui être reconnaissant d'avoir placé la barre si haute pour les intérieurs de ce film. Il est parvenu à rendre totalement réaliste ce que personne d'entre nous ne connaît. C'est un artiste qui nous a conduit, avec habileté, à vivre chez nous une vie antérieure et différente ». Bien qu'aussi enthousiaste, Julian Johnson de *Photoplay* s'est plus concentré sur le premier rôle masculin : « Nous avons ici un jeune Français qui fait de son tailleur une affaire secondaire... Il se meut avec une éloquence toute française, fait preuve d'une passion pleine d'allant, d'une rapide montée en intensité, et passe de la légèreté au drame avec cette vivacité des acteurs de théâtre français ».¹⁹

A Paragon, on était évidemment enchanté par le réalisateur : non seulement on augmenta son salaire en janvier 1916, le faisant passer de 200 à 500 dollars par semaine, mais on ajouta aussi une clause à son contrat « spécifiant qu'il ne devait y avoir aucune interférence de la part de qui que ce soit ».²⁰ Tout ne se passait pas aussi bien cependant avec Selznick à la World : alors que Capellani et CKY (accompagnée, assurément non sans malaise, par la femme de Selznick, Florence) étaient à Cuba pour tourner des scènes de *The Feast of Life*, des rumeurs bruissaient que Selznick avait démissionné en tant que directeur général de la World et qu'un groupe d'investisseurs de Cleveland dans l'Ohio avait créé la Clara Kimball Young Film Corporation avec un capital d'un million de dollars. Cela fut finalement divulgué le 2 février dans le *Cleveland Plain Dealer* qui détailla le nom des bailleurs de fonds de la nouvelle société et annonça (à tort) que CKY était la première actrice à donner son nom à une société cinématographique²¹. Les statuts de cette nouvelle société avaient en fait été rédigés à Richmond, en Virginie, le 22 janvier ; CKY avait signé un contrat de cinq ans avec la Clara Kimball Young Film Corporation qui devait débiter le 1^{er} septembre, Selznick était président, CKY était vice-présidente et Florence Selznick était secrétaire²². Il ne fait aucun doute que Capellani fut impliqué dans la

18. « Camille », *MPW*, 4 décembre 1915, p. 1861.

19. Kitty Kelly, « Flickerings from Film Land », *Chicago Daily Tribune*, 8 janvier 1916, p. 14 ; Julian Johnson, « The Shadow Stage », *Photoplay Magazine*, mars 1916, p. 109.

20. « Capellani Gets More Money », *Variety*, 28 janvier 1916, p. 28. *Variety* annonça par erreur que les employeurs de Capellani étaient Peerless plutôt que Paragon ; ils publièrent un article corrigeant leur erreur, rapportant les propos de Maurice Tourneur déclarant qu'il était « trop fier de s'être assuré les services d'un réalisateur français si intelligent pour laisser planer quelconque équivoque concernant la société pour laquelle il travaillait », « Tournier [*sic*] Likes Capellani », *Variety*, 4 février 1916, p. 31.

21. « More World-Equit. Rumors », *Variety*, 28 janvier 1916, p. 29 ; « \$1,000,000 Film Corporation Has Name of Actress », *Cleveland Plain Dealer*, 2 février 1916, p. 6.

22. Extrait Kbis (certificat d'incorporation) de la Clara Kimball Young Film Corporation ; Statement to the State Corporation Commission. LJS, Box 2527.2, Folder 513 : « C.K.Y. Corp'n – Organization – Dissolution ».

manœuvre, même s'il demeure incertain qu'il y ait participé dès le départ. Dans *Variety*, une publicité pour la nouvelle société, sous la forme d'une lettre de CKY datée du 12 février à La Havane détaille douze raisons motivant ce changement, à la neuvième, on peut y lire la promesse que le nouveau réalisateur de la société est « un homme de grande renommée internationale, maîtrisant parfaitement le génie de la mise en scène, célèbre et déjà perçu comme immortel pour ses chefs d'œuvres – son nom sera annoncé sous peu »²³. On ne peut guère douter que le réalisateur en question fût Capellani, même si, en avril, il était encore cité en tant que partenaire de Tourneur à Paragon. Il est vraisemblable que toute cette incertitude quant à son employeur ait conduit à l'annulation de sa production annoncée des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue²⁴.

Alors que les dirigeants des studios croisaient le fer, Capellani achevait à Cuba le tournage de scènes pour *The Feast of Life*, tournées en majorité à Santiago. Des critiques comme Kitty Kelly s'enthousiasmèrent pour les plans extérieurs, le *New York Dramatic Mirror* loua le réalisme de Capellani : « Son goût pour ce qui est beau a produit les scènes les plus remarquablement artistiques et pittoresques à avoir été tournées sur la côte et les scènes du rendez-vous amoureux, en ombres portées, sont d'une beauté et d'une distinction exceptionnelles ». De nombreuses critiques toutefois se plaignirent de la photographie mais, si l'on prend en considération les avis divergents entre critiques, il est probable que Peter Milne ait eu raison de croire que c'était la pellicule qui ait été à blâmer²⁵. Presque toutes les critiques déplorent la banalité de l'histoire et du scénario, qui était le fruit de la seconde collaboration de Frances Marion avec Capellani (elle ne le mentionne nulle part dans son autobiographie).

La réaction suscitée par le film suivant du réalisateur, *La vie de Bohème*, dont le tournage s'acheva en mai, fut bien plus positive. Depuis le départ, ce film fut conçu comme une production prestigieuse, ne serait-ce qu'en raison de sa vedette, Alice Brady, qui était la fille du plus grand producteur de la World, William A. Brady. Alors que le népotisme garantissait une production de grand standing, il faut bien avouer qu'Alice Brady était une actrice formidable dont la trajectoire de carrière, bien qu'appuyée par son père, aurait été ascendante même sans son aide. Les journaux de la profession prédirent un succès et tous firent l'éloge de la capacité de Capellani à restituer Paris sur les plateaux du studio Paragon : « L'atmosphère est la qualité première de ce film », écrivit Kitty Kelly. « Capellani, magicien du celluloid dont le coup de baguette magique nous transporte à Paris, a fait naître chez des individus de chairs et de sang la légèreté, l'amour profond et la tendre désinvolture de cette Bohème... tout le film se pare d'un lyrisme poétique... ». *Billboard* remarqua : « La mise en scène est d'une telle qualité que, même sans connaître le nom du réalisateur, nous pourrions voir la touche d'Albert Capellani dans chacune des scènes »²⁶. Je n'ai pas réussi à établir la vérité sur l'injonction que Puccini aurait placée sur le film pendant sa réalisation, qui aurait été levée quand son avocat américain, Nathan Burkan, après

23. Publicité, *Variety*, 25 février 1916, p. 30.

24. « Paragon Super-Features », *NYDM*, 22 avril 1916, p. 43. Voir aussi la filmographie figurant à la fin de cet ouvrage.

25. Kitty Kelly, « Flickerings from Film Land », *Chicago Daily Tribune*, 24 avril 1916, p. 20 ; S., « The Feast of Life », *NYDM*, 6 mai 1916, p. 12 ; Peter Milne, « The Feast of Life », *MPN*, 13 mai 1916, p. 2912.

26. Kitty Kelly, « Flickerings from Film Land », *Chicago Daily Tribune*, 7 juin 1916, p. 20 ; WAG, « La Bohème », *The Billboard*, 24 juin 1916, p. 60.

une projection privée, aurait déclaré : « Le film est trop beau pour qu'on l'entrave »²⁷. Des critiques positives accueillirent également le film après sa sortie française en 1917 : « La mise en scène est une pure merveille ; ce film est la plus curieuse, en même temps que la plus exacte, reconstitution de l'époque 1830 qu'il soit donné de voir... On n'en finirait pas d'énumérer toutes les merveilles marquées au coin du vrai bon goût français dont fourmillent ce beau film. »²⁸

Directeur-Général de la Clara Kimball Young Film Corporation, 1916-1917

Avant la sortie du film en juin, *Variety* rapporta que Capellani avait quitté Paragon et, après quelques jours d'incertitude, ils annoncèrent sa nomination en tant que directeur général de la Clara Kimball Young Film Corporation : « Il assurera personnellement la supervision de chaque production de la nouvelle société, à commencer par l'adaptation à l'écran de *The Common Law*... »²⁹. Ce film était programmé pour une sortie en octobre car CKY et Capellani étaient encore tous deux sous contrat avec Peerless, où on était d'accord pour les laisser partir (après quelques négociations juridiques), à condition qu'ils fassent un dernier film pour la société, *The Dark Silence*³⁰. Le tournage débuta en juin alors que Selznick était déjà bien avancé dans son processus d'élaboration d'une campagne de presse phénoménale pour la Clara Kimball Young Film Corporation. Passé maître dans l'autopromotion, Selznick utilisait la nouvelle société pour casser le système de réservation en bloc qui imposait aux exploitants de louer le catalogue complet d'un distributeur. Avec la Clara Kimball Young Film Corporation, il offrait aux salles la possibilité de louer les titres séparément : « Un exploitant ne serait que bien trop heureux de payer quatre à cinq fois le prix dont il s'acquitte à présent pour un grand film s'il pouvait éliminer du programme les déchets restants et doubler ses recettes. »³¹

Capellani soutint la croisade anti-déchets de son patron dans un entretien au long cours pour *Moving Picture World* dans lequel il déclara : « Vous ne pouvez pas faire des films comme vous faites des chaussures... Faire un film relève de l'art et non du travail. Vous ne pouvez pas faire de votre studio un atelier mécanique, de vos acteurs des travailleurs à la chaîne et de vos réalisateurs des contremaîtres et vous attendre à produire des créations artistiques et séduisantes qui élèveront le grand écran au-delà du sordide et de l'ordinaire et placeront le cinéma sur le même rang que ses pairs artistiques que sont le théâtre, la littérature et la musique ». Il est fort peu probable que Capellani ait pu s'exprimer de manière si éloquente (dans la citation originale de cette phrase, en anglais), et les mots sont certainement ceux du

27. « Alice Brady in "La Bohème" », *MPW*, 10 juin 1916, p. 1897.

28. « Scènes de la Vie de Bohème », *Hebdo-film*, 3 novembre 1917, pp. 7-10.

29. « Capellani Quits Paragon », *Variety*, 12 mai 1916, p. 18 ; « Film Flashes », *Variety*, 19 mai 1916, p. 25.

30. Lettre de la World à CKY, 24 avril 1915. LJS, Box 2533.3, Folder 516-12 : « Clara Kimball Young vs. Clara Kimball Young Film Corp'n. » Lettre de la World à Mme James W. Young, 6 mai 1915. LJS, Box 2532.4, Folder 516-11 : « CKY State Suit – Miscellaneous ». Lettre de Peerless à CKY, 3 juin 1916 ; Lettre de la Clara Kimball Young Corporation à la Peerless, 3 juin 1916. LJS, Box 2527.7, Folder 513-D : « World Film Co. Matter ».

31. « To Wage War on Selznick at Convention Next Week », *Variety*, 30 juin 1916, p. 16.

Clara Kimball Young
Star of The Common Law



Selected Masterpieces
(1918's Finest Films)
The Western Import Company's New Series
of seven-part dramas
The distinguished production with which the
series begins is
The Common Law
(Lewis J. Selznick Production)
with
Clara Kimball Young

The Common Law.

publiciste de Selznick, mais les sentiments exprimés sont vraisemblablement ceux du réalisateur : « La standardisation du film en cinq bobines est l'un des plus grands pas en arrière dans le progrès de notre art. C'est comme si vous disiez à un romancier le nombre de mots qu'il doit écrire pour sa prochaine histoire ou à un peintre le nombre de coups de pinceaux qu'il doit passer sur sa prochaine toile. La majorité des histoires produites comme films en cinq bobines aujourd'hui auraient pu être bien mieux faites en trois. En revanche, l'obligation de se limiter à cinq bobines a fortement porté préjudice à beaucoup d'histoires formidables.³²

32. « Factory Methods Will Ruin Pictures », *MPW*, 15 juillet 1916, p. 466.

Etant donné la désapprobation de Capellani pour le cinéma à la chaîne, le projet de Selznick de sortir un nouveau film de CKY chaque mois est plus qu'ironique. Il ne fait aucun doute que son amour pour sa maîtresse l'ait convaincu, pour paraphraser Mae West, que trop d'une bonne chose peut être merveilleux, et la nouveauté de cette nouvelle aventure l'a probablement aveuglé sur l'impossibilité de pérenniser autant de CKY. En tant que directeur général de cette nouvelle société, Capellani aurait pour responsabilité de superviser, si ce n'est même de réaliser, tous les titres, ce qui était certainement un exercice peu enviable, en dépit des nouvelles opportunités qu'offrait Selznick et du talent certain de CKY. A une date indéterminée de mai, Capellani signa un contrat d'un an avec la Clara Kimball Young Film Corporation qui devait débiter le 15 juillet 1916, avec un salaire de 500 dollars par semaine, le même montant qu'il touchait à Paragon³³. Durant cette période, il portait deux casquettes, travaillant sur *The Dark Silence* pour Peerless-World et sur l'adaptation de *The Common Law* pour la première production de la nouvelle société. Peut-être était-il plus engagé dans la dernière que la première car les critiques pour *The Dark Silence* furent généralement mitigées en dépit de remarques positives quant à la performance de CKY. Premier de deux films de Capellani à avoir pour toile de fond la Première Guerre mondiale, le film incluait apparemment des extraits filmés à Paris et dans les tranchées³⁴. Le film, intitulé *Femmes de France* pour sa sortie française en juin 1917, généra une légère polémique critique quand Colette, écrivant pour *Le Film*, se plaignit de son « charme bourgeois » : « Pendant que l'on s'efforce, en France, vers le film « goût américain », M. Capellani se dévoue, en Amérique, à la mise en scène d'un scénario qu'il intitule : *Femmes de France*. Il ne me paraît pas qu'il ait gagné, là-bas, le goût des tentatives hardies et inédites, ni qu'il se soit détaché des traditions théâtrales. » En réponse, le très prolifique André de Reusse, rédacteur en chef d'*Hebdo-film*, publia une attaque délicieusement sarcastique, mentionnant à peine son appréciation du film dans son enthousiasme à se moquer de sa rivale³⁵.

The Common Law fut un projet bien plus joyeux, Selznick faisant couler l'argent à flots dans la première production de sa société créée de fraîche date. La production débuta fin juin au studio Solax avec une campagne publicitaire conséquente mettant en scène le travail d'illustrateurs réputés comme James Montgomery Flagg et Hans Flato et des suppléments comme une édition spéciale du roman à l'occasion de la sortie du film avec des photos et les formidables dessins originaux de Charles Dana Gibson, à qui le livre était dédié³⁶. Le roman est sans nul doute l'une des meilleures œuvres que Capellani ait eu à adapter à cette époque ; il s'agit du récit divertissant et bien mené d'une modèle artistique tiraillée par sa conscience entre l'idée de coucher avec le peintre issu du gratin (et donc impossible à épouser) dont elle est amoureuse, et abandonner ses désirs à jamais. Le film parvint à échapper à la colère des censeurs (seuls cinq intertitres, mais aucune scène, furent coupés à Chicago³⁷) et tous

33. Pièce C de la convention, décembre 1916. LJS: Box 2529.2, Folder 516-C: « LJS Enterprises – Closed Matters – Albert Capellani Film Corp'n. »

34. « The Dark Silence », *Wid's*, 21 septembre 1916, p. 978 ; E.S., « The Dark Silence », *NYDM*, 23 septembre 1916, p. 25.

35. Colette Willy, « La Critique des Films », *Le Film*, 18 juin 1917, p. 4 ; [André de Reusse], « Entre confrère et sœur »,

36. « Capellani Busy on "The Common Law" », *MPW*, 1^{er} juillet 1916, p. 75.

37. Kitty Kelly, « Flickerings from Film Land », *Chicago Daily Tribune*, 25 septembre 1916, p. 15.

glosèrent sur le tact avec lequel Capellani avait traité ce sujet sensible. La phase de production s'acheva début septembre et une première vague de diffusions en avant-première fut organisée à New York et Chicago à la fin du mois ; *Variety* fit part d'un nouveau record au box office à New York et Chicago en 48 heures d'avant-premières et le film connu un énorme succès. Il se dit même que Selznick dut tirer 100 copies pour être en mesure de répondre à la demande.³⁸

The Common Law était l'un des plus grands succès populaires et critiques de Capellani, ce qui rend sa disparition d'autant plus frustrante. « Il est plaisant d'observer qu'Albert Capellani, le réalisateur, a de toute évidence une idée tout à fait différente de la majorité de ses contemporains de ce que doit être la fonction de réalisateur », écrivit Solita Solano dans *The Boston Traveler* et en dépit de l'avalanche de publicités, Peter Milne déclara : « *The Common Law* n'a pas été surmédiatisé... M. Capellani est une sorte d'artiste... C'est un maître dans l'art de la suggestion... Sa mise en scène de l'histoire est tout à fait parfaite. Le réalisme de ses scènes ne semble pas limité par le celluloïd – elles ne laissent en rien dénoter le studio de cinéma. » Même un esprit relativement chagrin comme Julian Johnson de *Photoplay* s'enflamma : « Il y a un casting parfait, une production sans faute, un niveau de jeu globalement bon et un environnement qui convoque non seulement la gentillhommerie mais aussi une réalité absolue »³⁹.

Pour tenir le plan intenable de Selznick visant à sortir un film de CKY par mois, Capellani et l'actrice étaient dans l'obligation de travailler sur deux films en même temps, *Moving Picture World* rapporta que la production de *The Foolish Virgin* devait débuter en août (heureusement, Selznick engagerait bientôt le réalisateur Charles Giblyn pour alterner les films avec Capellani)⁴⁰. Bien que ce ne soit que pure conjecture de ma part, j' imagine que la création de l'Albert Capellani Film Corporation en novembre était en partie une façon de ménager son célèbre réalisateur, au vu de sa masse de travail. Un accord fut conclu le 21 novembre en vue de former cette nouvelle société qui fut lancée avec un capital d'un million de dollars et où Capellani pouvait se verser un salaire de 750 dollars par semaine, en plus de ses parts, après l'achèvement de son projet suivant, le film *The Easiest Way* (dont la production s'est probablement terminée en mars 1917). Dans le mémo originel, Capellani est inscrit en tant que président et Selznick en tant que trésorier, mais une copie du certificat de création, probablement rédigé immédiatement après le mémo, fait figurer Selznick en tant que président et trésorier et Sam E. Morris en tant que vice-président et secrétaire ; le nom de Capellani n'apparaît pas à la direction. Cela fut modifié dans la multitude de contrats qui suivit début décembre, entre Capellani, la nouvelle société,

38. « "Common Law" Records », *Variety*, 29 septembre 1916, p. 20 ; « "Common Law" Well Received », *MPW*, 14 octobre 1916, p. 252.

39. « Press of New York, Chicago and Boston Acclaim New Clara Kimball Young Film », coupure de presse tiré d'un journal non identifié, 5 octobre 1916, New York, Library of the Performing Arts au Lincoln Center, Clara Kimball Young clippings folder. Solano, critique, romancière, poète, et amante de longue date de Janet Flanner, travailla en tant que représentante de la Albert Capellani Productions à un moment donné entre 1919 et 1920 : « News of the Film World », *Variety*, 2 avril 1920, p. 94. Peter Milne, *MPN*, 7 octobre 1916, pp. 2229-2230 ; Julian Johnson, « The Shadow Stage », *Photoplay Magazine*, décembre 1916, p. 81.

40. « Clara Kimball Young in Dixon's "The Foolish Virgin" », *MPW*, 29 juillet 1916, p. 765. « Biograph Plant for Selznick », *NYDM*, 4 novembre 1916, p. 24.

Selznick et la Clara Kimball Young Film Corporation. Même s'il est évident que Selznick tenait les rênes en tant que distributeur, il s'est vu ici conférer le titre de trésorier et Capellani de président. Les termes du contrat soumettaient Capellani à une exclusivité de cinq ans et à l'impératif de faire au minimum six films par an (d'au moins 1524 mètres de pellicule chacun ⁴¹).

Comme nous allons le voir, les contrats furent annulés avant qu'ils puissent prendre effet, mais Capellani avait incontestablement consolidé sa position pour devenir l'un des quelques prestigieux réalisateurs aux États-Unis à se compter sur les doigts de la main (Selznick poussait Herbert Brenon de la même manière). Un portrait dans *Photoplay* en janvier 1917 souligna que même s'il n'avait été en Amérique que depuis un an (ce qui n'était pas parfaitement juste), « son palmarès de ce côté de l'Atlantique l'a déjà établi comme l'un des six maîtres de l'art du grand écran dans ce pays ». Ce qui suivit dans l'article, outre une discussion sur l'accent qu'il mettait sur le jeu naturel, mit continuellement en évidence le côté artistique du réalisateur : « L'excellence de Capellani tient plus à l'attention exquise qu'il porte aux détails et à la finesse qu'à l'envergure et la puissance de Griffith ou Brenon. Il est aussi subtil que sa langue maternelle, il produit ses effets grâce à une créativité qui avance furtivement dans votre dos, pour ainsi dire, et vous poignarde dans le cœur entre les côtes... Il a un sens tout à fait français de la frontière précise séparant le risqué du vulgaire⁴². »

Étant donné la réputation grandissante de Capellani, il est fort dommage que Selznick lui ait confié la responsabilité d'adapter le roman effroyable *The Foolish Virgin* pour en faire un film de CKY. Il semble que le tournage ait dû s'interrompre pour permettre à CKY de faire la promotion de *The Common Law*, mais la production reprit fin octobre et s'acheva début décembre. Comme pour le film précédent, Selznick créa l'événement en organisant une sortie anticipée à New York et à Chicago, mais alors que certains prédirent un plus grand succès que *The Common Law*, beaucoup furent déçus, comme Julian Johnson qui en dit que c'était « presque un désastre si l'on prend en compte la célébrité de la star, les ressources de la société de production et le beau CV du réalisateur. Comment Capellani a-t-il pu commettre une chose aussi ennuyeuse ? » *Moving Picture World* était plus élogieux, faisant référence au « style inimitable » du réalisateur et saluant le faible nombre d'intertitres.⁴³

Suite aux inepties puritaines de *The Foolish Virgin* (il semble que la version cinématographique fit l'économie des passages superflus de Dixon en faveur de l'eugénisme), Selznick chargea Capellani d'adapter la pièce controversée d'Eugene Walter, *The Easiest Way*. Ayant fait l'objet d'une production neuf ans plus tôt, le drame relatait le déclin d'une jeune actrice tombant dans la prostitution et était

41. Note de K.W.K. – Albert Capellani Film Corporation, 21 novembre 1916. Certificate of Incorporation of Albert Capellani Film Corporation. Divers contrats avec la Albert Capellani Film Corporation. LJS, Box 2529.2, Folder 516-C : « LJS Enterprises – Closed Matters – Albert Capellani Film Corp'n. »

42. Allen Corliss, « Cap », a Sweet Tempered Director », *Photoplay Magazine*, janvier 1917, pp. 88-89.

43. « The Foolish Virgin », *NYDM*, 14 octobre 1916, p. 22 ; « Clara Kimball Young in 'The Foolish Virgin' Repeats Triumph of "The Common Law" », coupure d'un journal non identifié, 23 décembre 1916, New York, Library of Performing Arts au Lincoln Center, Clara Kimball Young clippings folder ; Julian Johnson, *Photoplay Magazine*, mars 1917, p. 120 ; George Blaisdell, *MPW*, 30 décembre 1916, p. 1975.

considéré comme choquant et licencieux ; il ne fait aucun doute que sa notoriété convainquit Selznick de sa valeur publicitaire et il en aurait acheté les droits à un prix jamais payé auparavant pour une pièce. La version scénique demeure un portrait émouvant et bien écrit d'une femme sympathique qui fait de mauvais choix, sa fin ouverte mettant en scène Laura Murdock se préparant à une vie de prostituée confère à la pièce une touche de modernité qui a été comparée à Ibsen. Une telle ambiguïté, sans parler de l'absence de punition, n'était pas considérée comme appropriée pour le grand écran et le film sortit avec deux fins, l'une montrant Murdock sortant exercer son métier, comme dans la pièce, et l'autre la faisant se suicider par noyade. Comme je n'ai pu trouver que deux critiques dans les journaux de la profession mentionnant les fins alternatives, il me semble correct de supposer que la majorité de l'audience américaine a vu la version où Murdock se tue (le dramaturge, qui n'était pas fan de cinéma, fut loin d'être ravi)⁴⁴.

Cela aurait plu au critique de *Billboard* qui se tordait d'irritation, au sommet de son indignation, au sujet du matériau original qu'il ridiculisait en évoquant « un fatras nauséabond de sensualité... dégoulinant de fumier et nageant dans l'abjection ». Il fut cependant content de la version cinématographique, « remarquable pour sa correction ». De manière générale, les critiques furent exceptionnellement positives ; Jolo de *Variety* déclara que c'était « de loin la meilleure illustration à l'écran du monde de la nuit des grandes villes jamais offerte à l'approbation du public ». La majorité fit l'éloge de la mise en scène, même si le critique du *Wid's* trouva que la caméra bougeait trop : « Dans une situation, il suivit Mademoiselle Young tout du long jusqu'à un vaste décor de studio, ce qui poussera tout le monde à commenter sur le mécanisme, mais ne saurait être impressionnant vu sous un autre angle ». Julian Johnson, grand admirateur de la pièce d'origine, regretta la manière dont le nouveau scénario avait minimisé les objectifs de Walters, mais fit l'éloge de la mise en scène de Capellani, « merveilleuse par son habileté et sa maîtrise ».⁴⁵

Compte tenu de l'effondrement imminent de la Clara Kimball Young Film Corporation, dont il était directeur général, il faut espérer que Capellani trouva quelque réconfort dans ces compliments. Sa propre société, l'Albert Capellani Film Corporation dont le lancement était prévu après l'achèvement de *The Easiest Way* se désagrégeait en raison d'un tremblement de terre qui avait secoué l'empire de Selznick. CKY était infidèle à Selznick, non seulement en amour, mais aussi en affaire. L'instant précis où Harry Garson, exploitant de Detroit, est entré en scène demeure incertain mais il fut l'exploitant de Selznick pour le Michigan au moins dès le 23 mai 1916⁴⁶. La véritable question qui se pose est de savoir quand Garson et CKY débutèrent leur relation ; étrangement, Garson créa une société nommée la Clara Kimball Young Productions en 1916 et fut contraint d'en changer le nom pour la Harry I. Garson

44. « Shadows on the Screens », *New York Tribune*, 12 novembre 1916, p. 2 ; Peter Milne, *MPN*, 28 avril 1917, p. 2690 ; Edward Weitzel, « The Easiest Way », *MPW*, 28 avril 1917, p. 635 ; « Written on the Screen », *The New York Times*, 8 avril 1917, p. 6.

45. L.H., « The Easiest Way », *The Billboard*, 21 avril 1917, p. 61 ; Jolo, « The Easiest Way », *Variety*, 13 avril 1917, p. 26 ; « The Easiest Way », *Wid's*, 17 mai 1917, p. 311 ; Julian Johnson, « The Shadow Stage », *Photoplay*, juillet 1917, pp. 83-85.

46. Lettre à M Filbin, Messrs Konta & Kirchway, des W. F. Hurst, Lewis J. Selznick Enterprises, 25 janvier 1917. LJS, Box 2527.7, Folder 516 : « Apr. 26, 1916 to July 12, 1917. Lewis J. Selznick Enterprises, Inc. [Echange de correspondances] »

Productions par la Selznick Enterprises en juillet de cette même année⁴⁷. Quelque chose se tramait certainement déjà en février 1917, quand James Young, le mari de CKY dont elle était séparée, poignarda Garson avec un couteau de poche à Times Square. Il est difficile de savoir si Selznick pensait que CKY et lui formaient toujours un couple, mais la preuve que Garson complotait quelque chose fut porté à la connaissance de Selznick en mars, quand Garson et CKY (immédiatement après son tournage sur *The Easiest Way*) partirent en Californie et la rumeur se répandit qu'ils cherchaient à louer un studio de cinéma pour leurs propres productions⁴⁸.

Les procès, rancœurs et récriminations s'amoncelèrent les années suivantes, pour le plus grand bonheur des avocats des deux parties. CKY, guidée par les conseils prodigieusement mauvais de Garson, se moqua allègrement des contrats légaux et Selznick se comporta comme un amant éconduit. Malheureusement, cet épisode marqua également le déclin de l'imposante célébrité de CKY, affaiblie par des films bien médiocres (mis à part *Eyes of Youth* en 1919) dus à la mauvaise gestion de Garson. Pour Capellani, ce fut un désastre ; malheureusement, aucune correspondance ni aucun document offrant un aperçu de son point de vue n'ont pu être trouvés mais, l'année suivante, le réalisateur, encensé quelques mois plus tôt comme l'un des grands maîtres du cinéma, s'enlisait dans un studio mineur, adaptant des œuvres de piètre qualité. Dès avril 1917, *Variety* rapporta qu'il serait en négociation avec Pathé, mais en mai, il s'avéra qu'il avait signé avec la Mutual Film Corporation pour mettre en scène la star des planches Julia Sanderson pour la Empire All Star Corporation. A la mi-juillet, on rapporta que le tournage avait commencé et, en dépit de nombreux articles sur la collaboration entre Capellani et Sanderson, une semaine plus tard, une correction fut publiée dévoilant qu'il préparait plutôt un film avec Ann Murdock⁴⁹.

Chancelant à la Mutual Film Corporation, 1917

Variety écrivit à la fin du mois d'août que la production de *The Richest Girl* de Capellani, avec Murdock touchait à sa fin mais, mis à part une brève référence dans *Motion Picture World* en octobre, il n'est fait mention du film nulle part, jusqu'à sa modeste sortie en avril 1918⁵⁰. Je ne suis pas en mesure d'affirmer ce qui s'est passé, pourquoi le film prit sept mois à être diffusé (deux films de Capellani réalisés après sortirent avant). A en juger par le petit nombre de critiques (rien dans *Variety*, par exemple), il semble qu'il s'agissait d'un film mineur, une petite comédie avec si peu de caractère que les critiques ne mentionnent même pas la participation de Capellani, si ce n'est dans la distribution. Pour nous,

47. Lettre de Geoffrey Konta à Selznick, 28 juillet 1916. LJS, Box 2527.7, Folder 516 «Apr. 26, 1916 to July 12, 1917. Lewis J. Selznick Enterprises Inc. [Echange de correspondance]».

48. «James Young Acquitted», *Variety*, 16 février 1917, p. 19. Rapport au Conseil d'administration de la Clara Kimball Young Film Corporation, 29 mai 1917. LJS, Box 2527.2, Folder 513 : «C.K.Y. Corp'n – Organization – Dissolution».

49. «Capellani with Pathe», *Variety*, 6 avril 1917, p. 21 ; «Capellani to direct Julia Sanderson for Mutual», *NYDM*, 16 juin 1917, p. 22 ; «Albert Capellani Engaged to Direct Julia Sanderson», *MPW*, 14 juillet 1917, deux pages de «Mutual News» supplément entre pp. 174-175 ; «Directs Julia Sanderson», *NYDM*, 21 juillet 1917, p. 26.

50. «Empire Pictures Ready», *Variety*, 31 août 1917, p. 22 ; «Capellani a Metro Director», *MPW*, 20 octobre 1917, p. 393.

l'aspect peut-être le plus remarquable tient à ce que *The Richest Girl* marqua la dernière collaboration entre Capellani et son frère Paul, dont la relation (selon la légende familiale) tourna au vinaigre à peu près pendant cette période⁵¹.

Son film suivant, *American Maid*, bénéficia d'une sortie légèrement plus adéquate mais ne rencontra pas plus de succès. Conçue comme un film autour d'Edna Goodrich, une actrice de théâtre dont la Mutual essayait de redresser la carrière en perte de vitesse, la production semble avoir débuté en août et s'est vraisemblablement achevée vers la fin octobre pour une sortie début décembre. Fred de *Variety* sentit que quelque chose n'allait pas quand il écrivit : le film « semble avoir été fait il y a déjà quelque temps, en tout cas pour la plus grande partie. Puis, quelqu'un a découvert combien il était mauvais et une nouvelle introduction a été écrite... Les trois dernières bobines sont tout simplement des trucs de western farfelus, du genre de ce qui était en vogue dans les courts-métrages en une ou deux bobines il y a dix ans ». *Wid's* qui s'était plaint auparavant que la caméra de Capellani bougeait trop dans *The Easiest Way*, grommela ici qu'elle était trop fixe, résumant le film ainsi : « Le film est par moment déprimant, sans intérêt et semble plus ou moins théâtral [sic]⁵² ». Sans grand studio pour le soutenir, il semblerait que Capellani fit du surplace.

Ses contemporains étaient du même avis. Dans un essai sur la ressortie du film *Les Misérables* qui connut un grand succès en octobre 1917, un éditorialiste du *New York Dramatic Mirror*, signant « Un Vieil Exploitant » se demanda pourquoi le réalisateur d'un tel chef d'œuvre (dont il pensait qu'il avait été réalisé en 1914) ne faisait pas de films similaires :

« Griffith réalisa « Intolerance » après « The Nation » et Ince serait en train de planifier le successeur de « Civilization. » Mais Cappelani [sic], qui a réalisé « Les Misérables », n'a jamais fait de triomphe par la suite, car nous pensons difficilement à « The Common Law » comme d'un chef d'œuvre bien qu'il soit un bon film pour mettre en valeur une vedette féminine. Était-ce la faute de Cappelani, ou celle des dirigeants des studios car il n'y a pas de système permettant d'assurer un suivi de ce qu'un homme est capable de faire pour s'adresser à lui quand il faut réaliser un grand film ? L'apparente raréfaction actuelle des grands films appelle à une réflexion sur les méthodes de nos « grosses légumes » quand l'homme qui a fait un film comme « Les Misérables » ne peut pas se voir confier une histoire tout aussi – voire plus – impressionnante à réaliser sur une période longue de trois ans. »

Cette lecture laissa certainement un parfum doux-amer, mais heureusement, une semaine plus tôt, Capellani avait signé avec la Metro Pictures et avait enfin élu domicile dans un endroit correct, tout du moins pour les dix-sept mois à venir⁵³.

51. Entretien avec Bernard Basset-Capellani, Paris, 25 février 2012.

52. « Four Edna Goodrich Productions », *MPW*, 25 août 1917, p. 1206 ; « "Her Second Husband" Edna Goodrich's Fifth Mutual », *Motography*, 13 octobre 1917, p. 778 ; Fred., « American Maid », *Variety*, 7 décembre 1917, p. 50 ; « The American Maid », *Wid's*, 6 décembre 1917, p. 776.

53. « Without Fear or Favor – By an Old Exhibitor », *NYDM*, 13 octobre 1917, p. 9 ; « News of the Film World », *Variety*, 5 octobre 1917, p. 36. Pour la ressortie du film *Les Misérables*, voir « Wide Advertising for "Les Misérables" », *NYDM*, 25 août 1917, p. 27.



Daybreak.

La Metro convenait parfaitement puisque la société qui montait cherchait activement des talents et semblait prête à dépenser de l'argent dans les mois à venir pour assurer de belles productions et des campagnes de publicité de grande ampleur. La première collaboration fut *Daybreak*, basée sur une pièce coécrite par Jane Cowl et Jane Murfin qui venait de s'achever à Broadway – une source bien plus récente que celles sur lesquelles Capellani avait travaillé ces derniers temps, bien que la pièce ait reçu un accueil mitigé. La vedette était Emily Stevens, aujourd'hui pratiquement tombée dans l'oubli, mais qui jouissait à l'époque d'une grande considération en tant qu'actrice, et l'histoire, celle d'une femme riche et enceinte fuyant son mari alcoolique, faisait de la place au drame sans pour autant tomber dans la mièvrerie. Les appréciations furent positives, les critiques furent en particulier enthousiasmés par la sophistication des décors et de l'éclairage. Randolph Bartlett de *Photoplay* acheva son papier en déclarant : « C'est une histoire pour les hommes et les femmes qui comprennent la vie »⁵⁴.

54. « Metro Takes "Daybreak" », *Variety*, 26 octobre 1917, p. 24 ; « Daybreak », *Wid's*, 10 janvier 1918, p. 866 ; Fred., « Daybreak », *Variety*, 11 janvier 1918, p. 40 ; Randolph Bartlett, « The Shadow Stage », *Photoplay*, avril 1918, p. 72.

Capellani à la Metro, et sa collaboration avec Nazimova, 1918-1919

La situation de Capellani semblait prendre un meilleur tour et, quelques jours seulement après la sortie de *Daybreak*, la Metro proclama que leur nouveau réalisateur allait réaliser *The House of Mirth* d'Edith Wharton en collaboration avec sa nouvelle acquisition, la reine de l'opérette Emmy Whelen. La Metro tirait avantage du talent et du prestige de Capellani (la ressortie des *Misérables* contribua certainement à raviver sa réputation après sa stagnation à la Mutual) et, début février, la société annonça qu'il dirigerait Alla Nazimova, la star phénoménale dont les débuts à l'écran en 1916 dans une production de Selznick, *War Brides*, réalisée par Herbert Brenon, avait créé la sensation. Nazimova et Capellani allaient devenir le duo idéal, mais la Metro, ou Nazimova elle-même, prirent leur temps pour débusquer le bon projet (qui ne fut pas trouvé avant mai)⁵⁵. Cette recherche poussée convenait à son emploi du temps chargé, car il devait terminer *Social Hypocrites* tout en préparant *The House of Mirth*. Un drame de société anglais adapté par Capellani et June Mathis à partir de la pièce d'Alicia Ramsey datant de 1907, *Bridge* (le beau-frère de Ramsey, Leander de Cordova, était assistant réalisateur sur le tournage). *Social Hypocrites* n'était pas vraiment du Wharton, mais la production était soignée et les critiques, une fois encore, accueillirent positivement les décors recherchés et firent l'éloge de leur faste, de la manière dont ils étaient éclairés et de la distribution qui avait May Allison à sa tête⁵⁶.

Étant donnée la place, tout à fait justifiée, qu'occupait *The House of Mirth* au panthéon de la littérature américaine, l'adaptation de Capellani, qui portait pour la première fois à l'écran le roman de Wharton, a aujourd'hui un intérêt tout particulier. La découverte récente à Paris de fragments de ce film qu'on croyait jusqu'ici perdu est une trouvaille particulièrement bienheureuse. Le moment où Wehlen fut remplacée par Katherine Harris Barrymore dans le rôle de Lily Bart est incertain, bien que l'annonce d'un changement d'acteurs en mars, avec le remplacement de Robin Williamson par Edward S. Abeles ait pu signaler un remaniement du personnel (à une époque Emily Stevens fut également annoncée pour le rôle)⁵⁷. Harris Barrymore, première femme de John Barrymore, était une femme mondaine (ce qui convenait plutôt bien pour le rôle de Lily Bart) dont le mariage malheureux à cette époque fit l'objet de plus d'articles que ne le fit jamais sa carrière que ce soit à l'écran ou sur scène, même si, à en juger par les critiques de l'époque, elle semble avoir été une actrice accomplie. Un article très insolite dans *Motography* en mai 1918 évoque le fait que Capellani ait transformé tout un plateau de la Metro en marché arabe aux esclaves pour une scène de *The House of Mirth*: « Des drapiers déroulaient leurs riches tissus. Les vendeurs de fruits et de fleurs allaient et venaient avec leurs marchandises. Un chien esseulé passa et les pigeons s'envolèrent. Un âne étanchait sa soif dans un abreuvoir. » Au départ, je supposai qu'il y avait une erreur et que la scène était tirée de son film suivant, *Eye*

55. « "The House of Mirth" For Emmy Wehlen », *MPW*, 19 janvier 1918, p. 365 ; « Nazimova Working on Gypsy Story », *MPW*, 9 février 1918, p. 844 ; « Releases and Relays », *The New York Times*, 26 mai 1918.

56. « Big Cast to Support Miss Allison », *MPW*, 2 mars 1918, p. 1252 ; Wynn, « Social Hypocrites », *Variety*, 12 avril 1918, p. 42 ; « Social Hypocrites », *Wid's*, 25 avril 1918, p. 1096.

57. « All-Star Cast in Metro's "House of Mirth" » *MPW*, 2 février 1918, p. 691 ; « News of the Film World », *Variety*, 22 mars 1918, p. 46 ; Lillian Montanye, « Emily Stevens – A Philopena Star », *Motion Picture Magazine*, juin 1918, p. 120.



The House of Mirth.

for Eye, qui se déroule en Arabie, mais les dates ne correspondent pas. Fort heureusement, un synopsis de huit pages de la trame du film, publié dans un magazine non identifié, permet de faire sens de tout cela : « C'est un marché aux esclaves moderne, ce *House of Mirth*, c'est ainsi qu'on a appelé la demeure des riches oisifs », peut-on lire au début. « Il y a des banquets et des célébrations, il règne une atmosphère douce et parfumée, les vêtements sont rares et chers, personne ne peine. Mais les sommes sont dues. Si les femmes ont de l'or dans leurs sacs, alors tant mieux, c'est qu'il y a de riches maris ». Une critique dans *Motion Picture News* explique également cette curieuse insertion : « L'allégorie du début et de la fin du film, montrant un vieil homme pesant la vertu avec de l'or, avec un crâne humain sur la table, n'est pas très plaisante. Elle sert faiblement la dramaturgie et dessert grandement le divertissement. »⁵⁸

58. « Entire Studio Required for Single Set », *Motography*, 18 mai 1918, p. 960 ; Jane McNaughton Baxter, « The House of Mirth », article tiré d'un magazine non identifié, scrapbook de Henry Kolker, New York, Library of Performing Arts au Lincoln Center ; « The House of Mirth », *MPN*, 24 août 1918, p. 1212.

Inutile de dire que Wharton aurait probablement été horrifiée: heureusement, il n'y a aucune trace que l'auteur, qui était loin d'être une amatrice de cinéma, ait vu le film.⁵⁹ Elle aurait également été affectée par la fin que Capellani et sa co-auteure June Mathis avaient modifié pour que la tentative de suicide de Bart se solde par un échec, lui permettant de trouver la rédemption dans les bras de Lawrence Selden. Pour certains, comme le critique de *Wid's*, ces changements revêtaient peu d'importance: «N'ayant pas lu le livre qui, à ce que j'ai compris, s'est beaucoup vendu, je dois admettre que je m'attendais à voir une comédie – et je pense que la plupart seront dans le même cas en voyant le titre» (il a tout de même aimé le film, puisque Capellani «l'a rendu rapide... artistique tout du long»). Heureusement, suffisamment de personnes ayant lu le roman allèrent voir le film; un exploitant de la côte Est déclara: «La direction a reçu plus de compliments de spectateurs issus des classes supérieures que pour n'importe quel film auparavant». Cependant, comme pour *The Easiest Way*, certaines objections puritaines s'élevèrent contre le thème et, en dépit de l'admiration pour le film, certains critiques exprimèrent des réticences, par exemple Jolo de *Variety*: «La majorité des plats forment un ensemble pourri qui ne vaut pas le coût qu'on perde du temps dessus, en particulier parce qu'aucun d'entre eux n'obtient son juste dessert»⁶⁰.

En mai, Screen Classics, une société de prestige récemment créée et travaillant avec la Metro, acheta les droits de la pièce *L'Occident*, du dramaturge belge Henry Kistemaekers pour Nazimova; celle-ci devait commencer à tourner une fois qu'elle aurait fini sa saison Ibsen à New York. Les principaux plans commencèrent à être tournés le 10 juin et un article de *Motography* décrivant la richesse du plateau et donnant un compte-rendu détaillé de la scène dans laquelle le projecteur d'un cuirassé illumine plusieurs personnages procure des informations importantes sur des éléments qui ont disparu. En ce qui concerne la méthode de travail de Capellani, une description utile peut être trouvée dans une coupure d'un journal non identifié dans l'album réalisé par l'acteur Henry Kolker qui travaillait ici en tant qu'assistant réalisateur. L'article décrit la fusillade de la scène finale qui avait nécessité des pauses pour des gros plans et des plans insérés. Kolker commença à s'inquiéter après que 60 mètres de pellicule furent déjà utilisés, s'attendant à ce que Capellani arrête de tourner pour permettre la prise de vue des plans insérés, mais, quand il essaya d'interrompre le réalisateur, il fut réduit au silence alors que l'équipe regardait la performance de Nazimova. Quand Capellani eut filmé toute une bobine, Kolker lui demanda pourquoi il ne s'était pas arrêté pour les gros plans et les flashbacks:

«Si je m'étais arrêté au milieu de cette scène pour les prises de vue des plans insérés, Mme Nazimova n'aurait jamais, pas même en mille ans, été capable d'accomplir un travail aussi exaltant que celui qu'elle vient de faire. En ne l'interrompant pas, je lui ai permis de rentrer dans l'esprit du rôle... Je pourrai toujours faire les gros plans et les plans insérés, demain, la semaine prochaine, l'année prochaine si c'est nécessaire, et je pourrai les monter dans la scène sans aucune difficulté. J'ai gagné à peu près deux jours de travail en ne m'arrêtant pas une seule fois pour replacer la caméra.»

59. Scott Marshall, «Edith Wharton on Film and Television: A History and Filmography», *Edith Wharton Review*, Printemps 1996, pp. 15-26; Parley Ann Boswell, *Edith Wharton on Film*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2007, p. 65.

60. «The House of Mirth», *Wid's Daily*, 11 août 1918, p. 31; «The House of Mirth», *NYDM*, 31 août 1918, p. 320; Jolo, «The House of Mirth», *Variety*, 16 août 1918, p. 38.



Alla Nazimova, Edith Wherry (auteur de *The Red Lantern*), Albert Capellani.

Ce n'étaient probablement pas les mots exacts de Capellani, mais cela nous donne un aperçu de sa démarche.⁶¹ Le titre fut modifié en *Eye to Eye* en août et, juste avant son lancement en novembre, le film, annoncé comme une sortie par la Métro d'un film de Nazimova Productions, était soutenu par une campagne publicitaire particulièrement faste. La confiance de la Metro dans sa star et son réalisateur fut récompensée par de nombreuses réservations à l'avance et, fin décembre, *Wid's* rapportait que plus de quatre-vingts salles présentant des films de première diffusion le diffusaient en projection spéciale, dont des cinémas qui n'avaient jamais diffusé de films de la Metro auparavant. Leur analyste du box office enjoignit les exploitants : « Portez-vous acquéreur de ce film par tous les moyens et ne vous inquiétez pas si vous excédez légèrement votre prix habituel car le film justifie la dépense »⁶².

61. « Who's Who in Nazimova's Making of "L'Occident" », *MPW*, 22 juin 1918, p. 1735 ; « Nazimova Starts Work on "L'Occident" », *Motography*, 6 juillet 1918, p. 18 ; « Capellani Let Nazimova Act an Entire Reel », coupure d'un journal non-identifié, Henry Kolker scrapbook, New York, Library of Performing Arts au Lincoln Center.

62. « Cuts and Flashes », *Wid's Daily*, 6 août 1918, p. 2 ; « Go After High Class Clientele With Dignified Advertising », *Wid's Daily*, 29 décembre 1918, p. 22.

Motion Picture News exprima des doutes quant au fait que le film soit trop artistique, suggérant que cela pourrait rebutter un public à la recherche de divertissements faciles, mais la majorité des critiques furent impressionnés par le film et par Nazimova en particulier. Julian Johnson s'exprima pour un grand nombre quand il écrivit : « Susceptible de surjouer avec n'importe quel metteur en scène qui aurait peur d'elle, cette femme russe a de toute évidence été dirigée d'une main de fer par Capellani et, bien que toujours incandescente, elle n'en reste pas moins réelle »⁶³. La plus grande partie de la dernière bobine existe au Gosfilmofond de Moscou et ce qui a été conservé entérine absolument les comtes rendus de l'époque : Nazimova use de sa présence physique avec une assurance confondante et la caméra semble comme envoûtée par les changements qu'elle joue dans ses gros plans. L'éclairage atmosphérique, une marque de fabrique de Capellani, dont on trouve de constantes évocations dans les critiques, façonne merveilleusement l'espace, et le montage fait admirablement monter la tension en faisant une coupe entre la danse de Nazimova dans une scène culminante et celle de son compatriote armé d'un couteau dans une autre partie de la maison.

C'était une période exceptionnellement féconde, on pourrait même dire frénétique, pour Capellani que *Moving Picture World* baptisa en octobre : « Le réalisateur probablement le plus débordé de l'industrie ». Le cinéaste passait ses journées à filmer *Out of the Fog* (au départ intitulé *Ception Shoals*), ses petits-déjeuners et ses pauses déjeuner étaient dévolus au montage de *Eye for Eye* et ses soirées étaient consacrées au scénario de *The Red Lantern*. Quelque part dans tout cela, Nazimova, Henry Harmon, Tom Blake et lui prirent deux jours de congé de *Out of the Fog* pour tourner *A Woman of France*, l'une des quatre contributions de la Metro à la Fourth Liberty Loan Drive (la quatrième campagne pour les titres d'emprunt de guerre ; Nazimova est créditée à l'écriture de ce court métrage ainsi que dans le rôle titre.



Alla Nazimova.

63. P.S. Harrison, « "Eye for Eye" – Nazimova Production », *MPN*, 30 novembre 1918, p. 3267 ; Julian Johnson, « The Shadow Stage », *Photoplay*, février 1919, p. 68.



Nazimova dans *The Red Lantern*.

Cela fut certainement épuisant, surtout que l'équipe de *Out of the Fog* était en tournage extérieur pour deux semaines à la mi-septembre pour tourner au phare de l'Eastern Point à Gloucester dans le Massachusetts (également utilisé dans le film *The Perfect Storm* de 2000). Mettant fin à ce rythme infernal, Capellani et son équipe déménagèrent en Californie fin octobre pour filmer *The Red Lantern*.⁶⁴

Nazimova avait été la vedette de *Ception Shoals*, du dramaturge haut en couleur H. Austin Adams, en janvier 1917. La diffusion du film fut limitée à cinq semaines seulement à Broadway car le Princess Theater avait été réservé pour la première de *Oh, Boy* (ironie du sort puisque la pièce ferait l'objet d'une adaptation de Capellani par la suite). Le drame, au sujet d'une jeune femme seule élevée dans

64. «Metro Director Works on Three Productions at Once», *MPW*, 5 octobre 1918, p. 103; «News of the World», *Variety*, 20 septembre 1918, p. 41; «Cuts and Flashes», *Wid's Daily*, 6 septembre 1918, p. 2. Concernant les campagnes pour les titres d'emprunt de guerre et un résumé de la trame de *A Woman of France*, voir Craig W. Campbell, *Reel America and World War I*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 1985, p. 259. «Seas Run High in Nazimova's Production», *MPW*, 1^{er} février 1919, p. 665; Guy Price, «Coast Picture News», *Variety*, 25 octobre 1918, p. 39.

un phare par un grand-père puritain et amer, fut conçu comme un plaidoyer « en faveur de l'éducation adéquate des jeunes quant aux mystères et privilèges du sexe ». Compte tenu de son cadre, le format cinématographique offrait des perspectives bien plus prometteuses que les limites imposées par la scène, et Capellani semble avoir tiré avantage de toutes les perspectives. Lors de journées venteuses sur la côte, le caméraman Eugene Gaudio se pendit au bout d'une chaîne humaine pour prendre les plans idoines de vagues agitées (une caméra dû être récupérée par des pêcheurs après avoir été emportée par la mer). D'autres défis consistaient notamment à travailler dans le brouillard et réussir à filmer l'éclairage du phare pendant une tempête. *Picture World* consacra plusieurs articles au film, rapportant que Capellani s'appuyait beaucoup sur le deuxième caméraman, William Tuers « car deux scènes allaient être tournées simultanément pour boucler... le plus rapidement possible afin de commencer les prises de vue de la grosse production suivante de Nazimova, "The Red Lantern" »⁶⁵.

Cette activité intense semble avoir été bénéfique aux talents du réalisateur car les critiques étaient presque toutes unanimes dans leur admiration : « Le film est tellement loin d'être ordinaire au vu de ses qualités artistiques intrinsèques que je voudrais adresser un appel aux éléments les plus critiques de notre communauté », s'enthousiasma l'analyste du box office de *Wid's*. Ceux qui avaient vu la pièce ont tous jugé la version cinématographique supérieure et les critiques concernant Nazimova comptèrent parmi les meilleures qu'elle ait reçues. Peter Milne, l'un des meilleurs critiques des journaux de la profession, résuma le tout en déclarant : « C'est sans peine l'un des triomphes du cinéma », ce qui rend la disparition du film aujourd'hui d'autant plus regrettable.⁶⁶ Durant cette période, Capellani parvint d'une manière ou d'une autre à faire rentrer une autre activité dans son emploi du temps, bien qu'elle fût mineure : la co-écriture avec June Mathis de l'histoire de *The Parisian Tigress* pour la Metro, un film destiné à mettre en scène Viola Dana et réalisé par Herbert Blaché. Les publicités citent Capellani et Mathis juste sous le nom de la star, de manière plus visible que Blaché, ce qui est un autre signe de la confiance des studios dans la rentabilité de Capellani, dont ils faisaient abondamment la promotion en vue de la sortie de *The Red Lantern* début mai. La preuve la plus marquante du statut du réalisateur à cette époque se trouve peut-être dans la pleine page de publicité dans *Motion Picture News* pour le film Universal, *The Heart of Humanity*, réalisé par Allen Holubar. Sous le gros titre « Et Capellani le sait ! », avec un portrait en photo, se trouve une appréciation écrite par Carl Laemmle à Capellani, saluant son film et sa « grande maîtrise technique française » et concluant par « c'est la première indication de l'intégration du réalisateur français et de l'alliance de cette technique à l'ingéniosité de la production américaine ». Une telle publicité entre studios était rare et atteste du statut de star de Capellani au sein de l'industrie.⁶⁷

65. « Shows at the Box Office in New York and Chicago », *Variety*, 9 février 1917, p. 11 ; « Music and Drama », *The Evening Post*, 11 janvier 1917, p. 11 ; « Cameraman Gaudio Battles with Old Atlantic's Waves », *MPW*, 19 octobre 1918, p. 389 ; « Nazimova to New England Coast for Marine Scenes », *MPW*, 5 octobre 1918, p. 99.

66. « Something Worth While for the Most Critical Element in Your Community », *Wid's Daily*, 6 février 1919, p. 3 ; Peter Milne, « "Out of the Fog" – Nazimova », *MPN*, 15 février 1919, p. 1063.

67. Advertisement for *The Parisian Tigress*, *MPN*, 5 avril 1919, pp. 2884-2885 ; Publicité pour *The Heart of Humanity*, *MPN*, 5 avril 1919, p. 2036.

« Quand vous verrez Nazimova dans *The Red Lantern*, vous verrez le début d'une nouvelle ère dans le cinéma », clamait une publicité un mois avant la sortie du film et, bien que ce soit légèrement exagéré, ce fut une entreprise colossale qui aurait coûté 250 000 dollars. Le département publicitaire de la Metro travailla encore plus dur que Capellani pour s'assurer que les journalistes reçoivent un flot continu d'histoires à rapporter, que ce soit au sujet des huit cents figurants chinois, des cinq cents lanternes rouges, des vingt-cinq projecteurs, des seize hommes requis pour le palanquin doré ou des six cameramen attachés au tournage de la scène culminante du bal de nuit. Le directeur artistique Henri Menessier travailla avec Capellani à la conception de décors somptueux et on mit beaucoup en avant les robes majestueuses de Nazimova. *Motion Picture News* consacra cinq pages entières à « une section spéciale note de service » informant les exploitants de la manière dont ils pouvaient promouvoir le film (*Moving Picture World* ne consacra que trois pages).⁶⁸

Par chance, certains articles contiennent des informations intéressantes sur les méthodes de tournage, dont la description d'un plan général dans la scène du bal pour laquelle Eugène Gaudio fit passer le négatif par deux fois derrière l'objectif « pour accentuer les lanternes illuminées sur les bâtiments ». Le supplément de *Motion Picture News* pour les exploitants les encouragea à vanter la qualité du film : « Parlez-leur du réalisme et des effets saisissants », et un peu plus haut, « nous aimerions faire référence au fait qu'il s'agit d'une production de 250 000 dollars et qu'elle fut réalisée par Albert Capellani », sous-entendant que même le public connaissait le nom de Capellani. « *Vous devriez présenter cela comme une production qui met au défi toute comparaison avec les planches et inviter to ceux qui ont considéré avec dédain le cinéma à venir et voir une chose dont il n'ont jamais vu l'équivalent au théâtre* » (en italiques dans le texte). Tout le monde semble être tombé d'accord sur le fait que l'argent avait été bien dépensé. Jolo de *Variety* écrivit : « L'association de Nazimova et de "The Red Lantern" est l'une des aventures les plus étonnantes jamais entreprises dans la courte histoire du cinéma ». La plupart des critiques se concentrèrent sur le bal ; le *New York Tribune* rapporta avec émerveillement : « Il ne nous avait jamais été donné de voir un étalage de costumes aussi prodigieux, ployant sous l'or et les bijoux, de fabuleuses coiffures, des dieux chinois, des effigies en ivoire, de grands temples et des lanternes partout ». Néanmoins, la star, dans un double rôle (quelque chose qu'affectionnait Capellani), impressionna mais n'émut guère : « En vérité, Nazimova vous surprend et vous pousse à la réflexion, mais elle ne parvient pas à susciter chez vous des émotions »⁶⁹.

Le studio dû estimer que ses dépenses étaient justifiées en lisant la dernière phrase de Jolo : « Avec la sortie de "The Red Lantern", la Metro se place au premier plan et s'inscrit parmi les producteurs d'avant premières de 'gros'films ». Les nouvelles devinrent de plus en plus réjouissantes alors que les

68. Publicité pour *The Red Lantern*, *MPN*, 5 avril 1919, p. 2086 ; « Cuts and Flashes », *Wid's Daily*, 24 mars 1919, p.2 ; « Wonder of Picture Should be Stressed to Limit », *MPN*, 10 mai 1919, p. 3061 ; « Nazimova Film has Big Night Scenes », *MPW*, 22 mars 1919, p. 1643 ; « Old Pekin "Dragon Room" Shown in "Red Lantern" », *MPW*, 25 janvier 1919, p. 514 ; « Special Service Section on Nazimova in "The Red Lantern" », *MPN*, 10 mai 1919, pp. 3059-3063 ; « "The Red Lantern" Stars Nazimova », *MPW*, 10 mai 1919, pp. 920-922.

69. *Op. cit.*, « Nazimova Film has Big Night Scenes » ; *Op. cit.*, « Special Service Section », pp. 3063, 3062, 3059 ; Jolo, « The Red Lantern », *Variety*, 9 mai 1919, p. 53 ; « On the Screen », *The New York Tribune*, 5 mai 1919, p. 11.

cinémas de prestige qui se conformaient à des règles strictes de location de première diffusion pour une semaine seulement, relouèrent le film pour des projections répétées, poussant Edward Weitzel de *Moving Picture World* à formuler l'espoir que « l'ordre ancien des choses soit derrière nous pour toujours et que la vie d'un film dépende à l'avenir de sa capacité à « continuer à les faire venir » et non de la loi de la diffusion sur une semaine. » *The Red Lantern* » a réussi à renouveler son mandat sur la base de la seule épreuve pratique : celle du box-office. » Le film rencontra aussi du succès en province, comme le montre l'article « » *The Red Lantern* » brille à Omaha » qui détaille comment les exploitants du Boyd Theatre dépensèrent plus de 6000 dollars dans le lancement du film, ce qui inclut la publicité, la décoration et un spectacle scénique (la direction augmenta le coût des meilleures places à 75 cents, un record). Des décorations sophistiquées dans le hall devinrent de rigueur à travers le pays : deux sociétés souscrivirent auprès de *Wid's Daily* l'équivalent de plusieurs mois de publicité pour faire la promotion de leur décor à louer autour du thème de *The Red Lantern*. Une plantation orientale fut créée à St. Louis, une rue chinoise et un temple furent érigés à Chicago, les chansons de Nazimova furent chantées à Des Moines et les glaciers de Kansas City vendaient des boissons glacées *Red Lantern*. Dans le somptueux Rialto Theater de New York, le danseur Adolf Bohm chorégraphia un spectacle, John Wenger décora les lieux avec des lanternes, des bannières de temple et de l'encens, et *China* de Prizma Color fut judicieusement projeté comme court-métrage⁷⁰.

Albert Capellani Productions, 1919

Capellani faisait enfin partie des rares élus se trouvant au sommet de l'industrie cinématographique américaine, ce qui fut confirmé non seulement par ses succès avec Nazimova mais aussi par la création, alors que *The Red Lantern* était toujours en cours de tournage, de sa propre société de production, Albert Capellani Productions. Enregistrée à New York fin janvier, cette nouvelle entité devait convoquer un sentiment de victoire personnelle chez Capellani après le fiasco qui avait paralysé l'Albert Capellani Film Corporation fin 1916. *Photoplay* avança qu'il avait quitté la Metro parce que les actionnaires avaient regimbé face aux coûts faramineux de ses films et, bien qu'il puisse y avoir ici un fond de vérité, il demeure certain qu'il cherchait à être indépendant.⁷¹ Ayant sans aucun doute retenu les leçons des années précédentes, il s'entoura de personnes qu'il connaissait et en qui il avait confiance : son ancien studio, Pathé, serait son distributeur, et son directeur général, solidaire dans les statuts de l'entreprise, était son compatriote Adolphe Osso (de nationalité française mais né à Safed, ville aujourd'hui située en Israël).⁷² Osso – un

70. « Rivoli to Repeat "Red Lantern" », *Wid's Daily*, 17 mai 1919, p. 1 ; Edward Weitzel, « The Return of "The Red Lantern" », *MPW*, 14 juin 1919, p. 1625 ; « "The Red Lantern" Shines in Omaha », *MPW*, 7 juin 1919, p. 1483 ; « Putting it Over », *Wid's Daily*, 11 juillet 1919, p. 4.

71. « New Incorporations », *The New York Times*, 28 janvier 1919, p. 11 ; Cal York, « Plays and Players », *Photoplay Magazine*, mai 1919, p. 88.

72. Adolphe Osso, de son vrai nom Ossovetsky, producteur et distributeur français (Safed, 8 septembre 1893-Paris, 23 août 1961). Il a fondé en 1920 à Paris la *Société française des films Paramount* avant de créer sa propre société en 1930.

personnage fascinant qui nécessiterait grandement qu'on l'étudie plus avant – était le fils d'Oscar Osso, agent aux Etats-Unis pour la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques et donc le représentant américain de « toute la production artistique, dramatique et musicale de France ». C'était Oscar Osso qui négocia les droits de *L'Occident* de Henry Kistemaekers pour la Screen Classics en mai 1918, sans aucun doute avec l'aide de son fils Adolphe qui travaillait avec lui à l'époque. Un portrait d'Adolphe dans un *Variety* daté de novembre 1918, avec photo, le mentionne en tant que co-représentant de la Société ainsi que publiciste de Capellani, Léonce Perret, Alice Guy Blaché et Dolores Cassinelli.⁷³

Début février 1919, Capellani donna un dîner d'adieu à son équipe de Los Angeles et quitta la Californie le 8, les préparatifs visant à reprendre le studio Solax à Fort Lee étaient déjà bien avancés. Il fut accueilli à son retour sur la côte Est à l'occasion d'un déjeuner offert par Adolphe Osso le 24 février auquel ses anciens amis de la période Pathé assistèrent : Ferdinand Zecca, Paul Brunet et Louis Landry. Ce fut sans doute un événement gratifiant ; Leslie Mason, rédacteur à la *Exhibitor's Trade Review* fit un discours saluant Capellani et sa « remarquable contribution à l'art et la psychologie du cinéma ». Il est certain que le réalisateur avait appris à courtiser la puissance médiatique sous la houlette du maître dans ce domaine, Selznick, car les représentants des plus grands journaux et des revues de l'industrie avaient été invités à la joyeuse tablée. La nouvelle équipe de l'Albert Capellani Productions incluait un ensemble d'anciens collègues et de sang neuf : Henri Menessier suivit Capellani depuis Los Angeles et Lucien Andriot revint auprès du réalisateur en tant que chef caméraman. Allan Rock était le publiciste mais aussi la personne chargée des intertitres, Carlton Andrews devint le directeur du service scénario et, dans le mois qui suivit, le réalisateur George Archainbaud (graphie américanisée remplaçant Georges Archaimbaud), qui était par ailleurs le beau-fils d'Emile Chautard, fut débauché à la World. On annonça dès le début du mois de janvier que la nouvelle société aurait pour stars June Caprice et Creighton Hale⁷⁴.

Hale s'était fait un nom avec Pearl White dans la série *The Exploits of Elaine* mais il faisait depuis des va-et-vient entre les studios et n'avait pas encore trouvé sa place. Caprice, star de la Fox depuis 1916, était une actrice construite sur le modèle « femme-enfant » ; il est possible de se faire une idée de sa personnalité à l'écran à partir des titres de certains de ses films : *Little Miss Happiness*, *The Small Town Girl*, *Miss Innocence*. A nos yeux, elle semble un choix curieux pour Capellani – elle est à mille lieues de la sophistiquée CKY et de la tempétueuse Nazimova, mais peut-être était-ce là tout le propos et le réalisateur espérait-il aussi la transformer en une sorte de pâle copie de Mary Miles Minter. Les premiers droits achetés par la nouvelle société constituèrent un choix inhabituel et excitant : *Oh, Boy!*, une comédie musicale à succès de Jerome Kern avec un livret et des paroles signés par P.G. Wodehouse et Guy Bolton. Le contrat entre l'Albert Capellani Productions et son équipe de créateurs de choc ainsi que le producteur prolifique de la pièce, F. Ray Comstock, fut signé le 20 février 1919, la nouvelle société

73. « Caprice and Hale Co-Stars », *Variety*, 31 janvier 1919, p. 58 ; « Oscar Osso is Representative », *The Music Trade Review*, 9 mars 1918, p. 12 ; Annonce d'Oscar Osso, *Variety*, 1 mars 1918, p. 36 ; « Nazimova in New Plays », *NYDM*, 1^{er} juin 1918, p. 771 ; « Adolphe Osso », *Variety*, 22 novembre 1918, p. 41.

74. « Capellani to Head Own Company », *MPW*, 1^{er} mars 1919, p. 1185 ; A.H. Giebler, « Rubbernecking in Filmland », *MPW*, 1^{er} mars 1919, p. 1183 ; « Albert Capellani Productions, Inc. Formally Launched », *The Billboard*, 3 mars 1919, p. 67 ; « Dolores Cassinelli with Capellani », *Wid's Daily*, 27 mars 1919, p. 1.

s'acquittant de 15 000 dollars pour les droits du film, avec un règlement en quatre fois. Le tournage débuta en mars dans les studios Solax, temporairement rebaptisés Studios Capellani, et fut achevé vers la fin du mois d'avril.⁷⁵

En gardant à l'esprit que la tornade publicitaire de *The Red Lantern* venait de débiter, on ne peut qu'imaginer l'omniprésence du nom de Capellani dans la presse professionnelle durant ces mois. Il inventa même un genre nouveau : la « comédie film musicale » ; le numéro de juin de *Theatre Magazine*, sous le gros titre « Il y a quelque chose de nouveau au Royaume du Cinéma » expliqua les objectifs de Capellani :

En mettant « Oh Boy » en images, M. Capellani était guidé par la certitude que le cinéma n'est pas une émanation de la scène soi-disant légitime, mais une nouvelle forme d'art... qui a très peu de choses en commun avec les planches et qui requiert une technique et un traitement complètement différents. Ainsi, il n'a en rien essayé d'avoir recours aux techniques du théâtre pour retranscrire le plus exactement possible les effets d'une comédie musicale, mais il s'est plutôt totalement appuyé sur les techniques particulières de la production cinématographique pour susciter, à travers une série d'images, des réactions émotionnelles similaires à celles produites par une comédie musicale

La campagne publicitaire fut assez vaste, elle débuta par une bande-annonce, saluée pour son originalité, suivie par des publicités en pleine page s'assurant que les lecteurs associeraient le nom et le visage de Capellani à *The Red Lantern* et *Oh, Boy!*, ainsi qu'à sa nouvelle société de production. *Motion Picture News* diffusa une publicité extraordinaire de sept pages pour *Oh, Boy!*, avec des dessins au trait, des photos du réalisateur et de ses deux stars ainsi qu'un poster, une brochure et un dépliant publicitaire. Pour l'avant-première, le Ziegfeld Theatre de Chicago mit à l'affiche un spectacle en première partie avec vingt danseuses de revue et cinquante-six instruments d'orchestre jouant des airs de la comédie musicale. C'est alors, cependant, qu'intervinrent les critiques qui furent résolument mitigées. La plupart des critiques regrettèrent que le scénario soit trop ténu pour six bobines et que la légèreté semble artificielle ; un bon nombre estima que les deux acteurs principaux n'étaient pas assez bons. « Peut-être le réalisateur n'est-il pas complètement à l'aise avec ces scènes de batifolage puisqu'il a sacrifié la badinerie à des aspects plus dramatiques », suggéra Laurence Reid, terminant par « beaucoup de sauce, mais peu d'épices ». *Variety* écrivit : le réalisateur « semble être un homme perdu dans les coulisses d'un spectacle de danseuses », alors que Marion Russell, de *Billboard* alla droit au but : « Nous sommes terriblement déçus par ce premier essai de l'Albert Capellani Productions alors que nous avons en tête ses œuvres précédentes dans les films avec Nazimova. Assurément, il ne doit pas être si difficile de trouver de bonnes

75. Accord entre F. Ray Comstock, Guy Bolton, P.G. Wodehouse, Jerome Jern [sic] et la Albert Capellani Productions Inc, 20 février 1919. PGW, 68B4021 (Bolton), Folder 20 of 28 ; « First Capellani Picture, "Oh Boy!" is Completed », *MPW*, 26 avril 1919, p. 561.

histoires.»⁷⁶ Il faut espérer que les critiques s'avéreront inexactes quand la restauration prochaine du film nous permettra de voir ce film avec un regard nouveau.

L'Albert Capellani Productions poursuivit son chemin avec de nouveaux projets. En mars, il fut annoncé que la nouvelle protégée d'Osso, Dolores Cassinelli, avait créé sa propre société de production, faisant distribuer ses films par Pathé. Il était prévu qu'ils fassent environ dix films par an, tous sous la supervision de Capellani et réalisés, en alternance, par Archainbaud et lui-même. Capellani figurait au conseil d'administration de la nouvelle entité, la Cameo Exhibition Corporation (bientôt modifié en Cameo Pictures Corporation), qui, moins d'un an après sa création, fusionna avec l'Albert Capellani Productions. *Le Ruisseau*, pièce de Pierre Wolff tout d'abord rebaptisée *The Gutter*, puis, *The Virtuous Model*, marqua leur première collaboration. Avant le début, des négociations prirent place avec le producteur Arthur Hammerstein pour acquérir les droits de trois comédies musicales dans lesquelles Elaine, la fille de Hammerstein, devait tenir la vedette, mais les 50 000 dollars demandés constituaient, ce qui n'est guère étonnant, un prix trop élevé. Au lieu de cela, le tournage débuta avec Archainbaud derrière la caméra et Capellani à la production pour le deuxième opus de l'Albert Capellani Productions, *The Love Cheat* (dont le titre original était *Unknown Dancer*) avec Caprice et Hale. Basé sur *Le Danseur inconnu* de Tristan Bernard, il s'agissait d'une comédie romantique légère et donc pas le meilleur choix pour montrer les capacités de la société naissante. Bien qu'apprécié pour sa valeur et ses mouvements de caméra, le film fut sévèrement critiqué pour la banalité de son histoire, le sentiment général étant encore une fois résumé par l'abrupte Marion Russell de *Billboard*: «Il est étonnant qu'Albert Capellani perde son temps avec un matériau de base aussi inconsistant que celui de cette histoire sentimentale un peu tarte»⁷⁷.

Marion Russell – bien qu'elle écrivît en tant que femme, je «la» soupçonne d'avoir en fait été un homme – était complètement au bord de l'apoplexie quand «elle» fit la critique de *The Virtuous Model*, se drapant dans ses habits de pureté insultée et versant dans des invectives francophobes: «Le spectacle de ce film ferait peut-être la joie du public français, qui accepte une vie sans contraintes comme partie intégrante de son existence, mais il ne convient pas à la population métissée de ce pays, où l'honneur et la vertu ont bien plus de valeur... Le film est tout simplement saturé par la sensualité, insultant l'intelligence moyenne en montrant des femmes salaces caressant des hommes dans des lieux publics – chaque scène s'appuie sur nos passions les plus viles, sans aucune influence manifeste de finesse». C'était une réaction étrange si l'on considère que tous les autres critiques trouvèrent que Capellani avait géré les scènes légèrement osées avec délicatesse. Cependant, peu d'entre eux lui donnèrent des critiques

76. «Something New in Filmland», *Theatre Magazine*, juin 1919, p. 398; «Novel Advertising Trailer for Capellani's "Oh, Boy"», *MPW*, 3 mai 1919, p. 701; Advertisement, *MPW*, 24 mai 1919, p. 1118; Advertisement for Oh, Boy!, *MPN*, 21 juin 1919, pp. 4175-4181; «Two Weeks Pre-Release for "Oh Boy" in Chicago», *MPW*, 14 juin 1919, p. 1674; Laurence Reid, «Oh Boy», *MPN*, 21 juin 1919, p. 4221; «Oh Boy!», *Variety*, 13 juin 1919, p. 49; Marion Russell, «Oh, Boy», *The Billboard*, 21 juin 1919, p. 80.

77. «Dolores Cassinelli with Capellani», *Wid's Daily*, 27 mars 1919, p. 1; «Incorporations», *Variety*, 11 avril 1919, p. 54; «"Cameo Girl" Merges with Capellani», *MPW*, 3 mai 1919, p. 702; «Cassinelli's Next», *Wid's Daily*, 5 mai 1919, p. 4; «Want Hammerstein Shows», *The New York Clipper*, 23 avril 1919, p. 5; «"Unknown Dancer" Second Hale-Caprice Production», *MPW*, 10 mai 1919, p. 927; Marion Russell, «The Love Cheat», *The Billboard*, 16 août 1919, p. 83.

plus qu'à moitié positives, notant à nouveau la créativité de la mise en scène mais se plaignant du rythme lent du film et de la vedette, certes belle mais avec peu de présence. Cassinelli avait été une vedette populaire avec Essanay entre 1911 et 1913, elle avait disparu des écrans (probablement pour prendre des cours de chant) jusqu'en 1918 quand Perret la mit en scène dans plusieurs films. Bien qu'agréable à regarder à l'écran, il semblerait que cette actrice n'ait pas eu une personnalité suffisamment forte et l'analyste du box-office de *Wid's*, dans son article sur *The Virtuous Model*, prévint les exploitants : « Son seul nom suffira difficilement à effacer les défauts de ce film ». Fort heureusement, il n'avait pas les mêmes sentiments en ce qui concerne le réalisateur, puisqu'il suggéra aux directeurs des salles de mettre en avant le fait qu'il s'agissait d'un film de Capellani, *Moving Picture World* fit de même. Pourtant, il devint évident même avant cela que le réalisateur-producteur avait besoin de sources de meilleure qualité et de stars plus distinguées. Les deux semblèrent acquis : le 16 mai, l'Albert Capellani Productions signa un contrat achetant les droits de l'adaptation cinématographique de *A Damsel in Distress* de P.G. Wodehouse, et, une semaine plus tard, il fut annoncé que le réalisateur collaborerait sur un projet non spécifié avec la vedette de théâtre Marjorie Rambeau.⁷⁸

Capellani négocia un bon accord sur les droits de *Damsel* – seulement 5 500 dollars, probablement parce que l'histoire faisait toujours l'objet d'un feuilleton dans *The Saturday Evening Post* au moment où le contrat fut signé, son succès demeurant alors incertain. Roman parmi les plus savoureux de Wodehouse sur cette période, ce récit était très prometteur, ce qui nous laisse nous interroger sur la raison pour laquelle il confia la réalisation à Archainbaud, à moins qu'il n'eût été à la recherche d'une pause salutaire après le tourbillon de l'année précédente. Quoi qu'il en soit, les critiques tombèrent sous le charme de *A Damsel in Distress* ; Caprice et Hale reçurent des appréciations très positives et Archainbaud fut salué pour sa mise en scène, en particulier pour ses prises de vue en extérieur autour de Broadway. Le nom de Capellani était encore évoqué comme facteur faisant la différence, *Wid's* rappelant aux exploitants que cela « devrait augurer quelque chose de considérable pour le box office »⁷⁹. En août ou septembre (plus probablement quand la production de *Damsel* était en cours d'achèvement), Capellani retourna pour la première fois en France depuis 1915, la route ayant été pavée, professionnellement parlant, par Osso qui y était retourné début juillet avec les négatifs de *Oh, Boy!*, *The Love Cheat* et *The Virtuous Model* (le fait que ces deux derniers fussent tirés de pièces françaises n'avait pas d'importance). Osso faisait régulièrement l'aller-retour en bateau entre les Etats-Unis et la France : il avait monté sa propre société qui importait des droits sur des œuvres françaises pour adaptation aux Etats-Unis et exportait des films américains, dont la production de la Goldwyn, en France. Il était aussi encore directeur général de l'Albert Capellani Productions, dont il faisait énergiquement la promotion à Paris quand il accorda un entretien à *Hebdo-film* en novembre où il aborda la façon dont Capellani

78. Marion Russell, « The Virtuous Model », *The Billboard*, 27 septembre 1919, p. 92 ; « The Virtuous Model », *Wid's Daily*, 28 septembre 1919, p. 21 ; « The Virtuous Model », *MPW*, 27 septembre 1919, p. 2024 ; Contrat entre P.G. Wodehouse et la Albert Capellani Productions Inc, PGW, 68B5030, (Wodehouse) 3 ; « News of the Film World », *Variety*, 23 mai 1919, p. 57.

79. Fred., « A Damsel in Distress », *Variety*, 17 novembre 1919, p. 63 ; « A Damsel in Distress », *Wid's Daily*, 19 octobre 1919, p. 21.

avait su équilibrer la délicatesse française au savoir-faire américain : « Il a toujours cherché à joindre aux qualités techniques américaines des qualités françaises, que ses collaborateurs et lui ont conservées », rappelant à son interlocuteur la forte présence de ses compatriotes au sein de l'équipe de la société, dont Archainbaud, Menessier, et Andriot.⁸⁰

Le réalisateur Edwin Carewe offrait aussi ses services à la société ; il venait tout juste d'établir l'Edwin Carewe Productions et était conseillé par Harry Cahane, un personnage qui travaillait plutôt dans l'ombre (de notre point de vue) au poste de trésorier (et parfois de vice-président, bien qu'Osso possédât également ce titre) de l'Albert Capellani Productions. Cahane semble avoir été le bailleur de fonds à hauteur de 2 225 000 dollars de Carewe et Capellani ainsi que d'autres filiales de Pathé, Cameo Pictures et Edgar Lewis Productions. Avec Capellani, il fonda la Coronet Exhibition Corporation en août visant « à œuvrer dans l'industrie cinématographique », une description assez vague qui n'offre aucun indice sur son objectif. Carewe fut probablement engagé en septembre pour réaliser *The Right to Lie*, réalisé sous la bannière de l'Albert Capellani Productions, avec Cassinelli dans le premier rôle dans une transposition à peine voilée du scandale de 1906 entre Harry Thaw et Evelyn Nesbit. Bien qu'apprécié pour sa grande valeur et son élégante photographie, le film fut en majorité boudé et considéré comme une belle forme soignée de sensationnalisme ; il ne fut presque pas fait mention de la présence de Capellani en tant que producteur. En effet, il semble qu'il était en France au moment du tournage et il ne serait retourné à New York que le 9 octobre. De retour sur le sol américain, il évoqua en détail l'impact funeste de la guerre sur l'industrie cinématographique française, prédisant sa résurrection *in fine* mais déclarant son intention de demeurer aux États-Unis : « Je me sens plus à la maison ici que de l'autre côté de l'Atlantique. Broadway est la rue la plus merveilleuse au monde ». ⁸¹

Juste avant le retour de Capellani, Archainbaud débuta le tournage du prochain film de June Caprice, *In Walked Mary*. Intitulé au départ *Little Mother Hubbard*, ce film était pour Caprice un retour à ses rôles précédents à la *Miss Innocence*, avec quelques marques d'originalité dans la réalisation pour en atténuer la douce banalité. Cela ne rendit service à personne et ce fut le dernier film de Caprice pour la société (elle se retira du cinéma après la série de 1921, *The Sky Ranger*). Capellani lui-même commençait le tournage de *The Fortune Teller* avec Marjorie Rambeau, une adaptation de la pièce elle avait joué et qui avait pris fin en mai. L'actrice était devenue une star des planches quelques années plus tôt et, en dépit d'apparitions dans une kyrielle de films réalisés par Frank Powell en 1917, elle n'avait pas encore percé sur le grand écran. Le tournage au studio Solax débuta vers le début du mois de décembre, ce qui obligeait Rambeau à aller à Fort Lee la journée et revenir le soir à Broadway où elle jouait dans *The Unknown Woman*. Les prises de vue s'achevèrent dans les premiers mois de 1920, mais, début mars, il y eut une restructuration : Pathé mit fin à son contrat de distribution avec l'Albert Capellani

80. « Carewe with Pathe », *Wid's Daily*, 18 septembre 1919, p. 1 ; « Adolphe Osso Will Sail with Capellani Films », MPW, 28 juin 1919, p. 1942, « Les Films Capellani », *Hebdo-film*, 8 novembre 1919.

81. « Cahane Combination », *Variety*, 26 septembre 1919, p. 57 ; « Incorporations », *Wid's Daily*, 4 août 1919, p. 2 ; « The Right to Lie », *Wid's Daily*, 7 décembre 1919, p. 18 ; « In the World of Cinema », *The Sun*, 19 octobre 1919, p. 4. Voir également un entretien qu'il a donné durant son séjour à Paris : J.-L. Croze, « Courrier des Films », *Le Figaro*, 6 septembre 1919, p. 4.

Productions. Je ne suis pas en mesure d'affirmer ce qui s'est passé, mais il ne serait pas exagéré de penser que la production de la société n'avait pas rencontré le succès escompté dans la plupart des États. Le 1^{er} mars, *Wid's* rapporta que *The Fortune Teller* serait distribué par Robertson-Cole et publia, une semaine plus tard, que Capellani venait de signer un accord de deux ans avec la maison de production pour faire quatre films par an. Les choses deviennent encore plus confuses à présent : le 10 mars, une nouvelle société nommée Capellani Pictures fut créée avec un capital de 25 000 dollars, Cahane, Capellani et Abraham L. Feinstein étaient au conseil d'administration.⁸²

Les relations entre cette nouvelle organisation et l'Albert Capellani Productions demeure incertaine, mais à en juger par les documents produits par la suite, il semblerait que Cahane ait été en train de déposséder l'homme dont la société portait le nom de ses prérogatives. En septembre 1920, époque à laquelle le contrat entre Capellani et Robertson-Cole avait été annulé et où Capellani émargeait à présent à la Cosmopolitan, Cahane vendit tous les droits de quatre films de l'Albert Capellani Productions : *Oh, Boy!*, *A Damsel in Distress*, *In Walked Mary* et *The Fortune Teller*. Selon les attestations et les contrats élaborés en 1936 entre le nouveau propriétaire des droits, Ernest DeJourné, et la RKO pour les droits ouvrant à un remake de *Damsel*, l'Albert Capellani Productions avait cessé de produire des films le 10 septembre 1920 mais la société ne fut officiellement dissoute que le 16 décembre 1929. Les noms de Capellani ou d'Osso ne sont inscrits nulle part en tant que directeurs et, si l'on tient compte des procès intentés par la suite contre la société (voir plus bas), il est certainement heureux que le réalisateur n'ait plus été responsable juridiquement. Toutefois, les raisons de ces contrats restent pour l'instant mystérieuses.⁸³

Une carrière se conclut : Capellani chez Cosmopolitan, 1920-1922

Avant tout cela, *The Fortune Teller* sortit en mai et fut accueilli par des critiques réservées, la plupart des auteurs saluant la performance de Rambeau mais trouvant regrettable la trop grande attention que Capellani portait aux détails (ce qui est ironique si l'on tient compte du fait que tout le long de sa période américaine, c'est justement cet élément qui enchanta le plus les critiques). Robertson-Cole appuyèrent la sortie en publiant un livre de 50 pages tiré du film, mais il est peu probable que le film fit beaucoup d'entrées. À l'époque de sa sortie, Capellani avait encore changé de société : cette fois il était parti chez International Film Service-Cosmopolitan et on avait annoncé que leur première production ensemble serait *The Inside of the Cup*. On imagine aisément le soulagement que dut ressentir le réalisateur quand il élut à nouveau domicile dans un studio aux caisses pleines, doté d'un accord de distribution confortable avec la Famous Players-Lasky. Même si cela ressemble à une perte d'indépendance, il est tout à fait légitime de se demander de quelle indépendance jouissait vraiment Capellani fin 1919.

82. « Film Notes », *Variety*, 3 octobre 1919, p. 29 ; « Rambeau Film Started », *Wid's Daily*, 3 décembre 1919, p. 2 ; « Rambeau with R.C. », *Wid's Daily*, 1^{er} mars 1920, p. 2 ; « Capellani with Robertson-Cole », *Wid's Daily*, 9 mars 1920, p. 1 ; « New Incorporations », *The New York Times*, 10 mars 1920, p. 23.

83. Pièce B, 10 septembre 1920, PGW, *A Damsel in Distress*, 68B5029 (Wodehouse) 2 ; Déclaration de Ernest DeJourné, 16 décembre, 1936, PGW, dans le même dossier.



The Inside of the Cup.

En outre, *The Inside of the Cup* était le genre d'œuvres controversées à partir desquelles il n'avait pas travaillé depuis ses années avec Selznick. Ecrite par Winston Churchill (l'auteur américain, et non l'homme politique britannique), le roman est une attaque cinglante contre les riches paroissiens qui financent à flots la construction d'églises tout en appauvrissant leurs communautés en se livrant à une forme de capitalisme débridé. Selon une publicité dans *Variety*, publiée juste avant la sortie du film, « Jamais un livre ne suscita une telle indignation depuis » *La Case de l'Oncle Tom* »⁸⁴.

Le tournage commença début mai et s'acheva vers la fin du mois de juin, mais, avant sa sortie, une chose étrange arriva : la *Cosmopolitan* renvoya Capellani, poussant le réalisateur à lui faire un

84. Louis Reeves Harrison, « The Fortune Teller », *MPW*, 22 mai 1920, p. 1107 ; « "The Fortune Teller" Begins its Broadway Run on May 9 », *MPW*, 15 mai 1920, p. 971 ; « Capellani with *Cosmopolitan* ? », *Wid's Daily*, 7 avril 1920, p. 1 ; Publicité, *Variety*, 24 décembre 1920, p. 27.

procès. Les détails restent flous mais, selon *Wid's*, Capellani attaquait International Film Service, filiale de la Cosmopolitan, pour un montant de 15 000 dollars. Heureusement, les parties trouvèrent un accord en un mois et, lorsque le film sortit en janvier 1921, Capellani rencontra enfin à nouveau le succès. Dans un certain sens, ce succès qui a généré un record de six semaines de diffusion, jamais rencontré par un film les cinq années précédentes, est une surprise : aucune star ne figure à la distribution de *The Inside of the Cup* et il s'agit plus ou moins d'un film choral dont l'aspect romance est négligeable. Le film est presque aussi moralisateur que le roman et le caractère religieux ostensible rebuterait certainement le public d'aujourd'hui. Toutefois, Capellani réussit à faire ressortir le drame et, comme à son habitude, sa maîtrise de l'éclairage et de l'espace (les décors sont signés Joseph Urban) est splendide. L'accueil critique fut hétérogène, certains dans la profession se plaignant (ce qui était légitime) d'une inclination au mélodrame (Laurence Reid accusa Capellani de devenir vieux jeu), alors que d'autres, comme le socialiste *New York Call* proclamèrent que le film était « un tournant pour le nouveau cinéma – le cinéma qui traitera des vrais problèmes, réels et vitaux de notre époque ». L'auteur pardonna même la fin loin d'être révolutionnaire (modifiée par rapport à celle du roman), « complément perdue de vue en raison de la force du message charrié par le cœur du film ». Ailleurs, dans la presse générale, des commentateurs débattant des mérites du film occupèrent les colonnes, le *New York Times* approuvant le message mais pas le style et le *Chicago Daily Tribune* décriant ses excès socialistes. Tout cela était bon pour les affaires et contribua à un record au box office et à une diffusion cinq semaines d'affilée au Criterion Theatre de New York où « pratiquement toutes les sortes de New Yorkais y ont assisté et de nombreux hommes d'Eglise de différents courants sont venus... » *The Inside of the Cup* attire un genre de spectateurs qui évite les films convenus et sensationnalistes, car il y a matière à réflexion et une forte valeur éducative dans ce film »⁸⁵.

Après les rebondissements des années précédentes, cela dut assurément mettre du baume au cœur de Capellani d'être à nouveau en vogue. Il est malheureux que le film suivant, *The Wild Goose*, ne fut pas aussi riche en émotions. Basé sur un roman de l'écrivain à succès Gouverneur Morris, ce triangle amoureux plutôt banal n'inspira pas Capellani, même s'il est intéressant de voir comment il fit de la supposée héroïne, Diana Manners (Mary MacLaren), un personnage aussi antipathique. Les décors raffinés de Joseph Urban semblent prendre le dessus sur les personnages par moments et seule Dorothy Bernard, dans sa dernière apparition créditée à l'écran, fait impression. Comme l'histoire faisait l'objet d'un feuilleton dans l'un des magazines de Hearst en 1918, il est probable que Capellani n'eut pas d'autre choix que d'accepter cette réalisation. Les critiques se déclinèrent sur toute la gamme : des plus positives aux moins impressionnées, même si, grâce à l'empire de Hearst, le battage médiatique donna un coup de pouce aux entrées, et les journaux de la profession continuèrent à enjoindre les exploitants de

85. « Frances Marion Goes Back to Pickford », *Variety*, 27 août 1920, p. 29 ; « In the Courts », *Wid's Daily*, 28 août, 1920, p. 2 ; « Capellani back with Internat'l », *Wid's Daily*, 28 septembre 1920, p. 4 ; Laurence Reid, *MPN*, 22 janvier 1921, p. 911 ; « "The Inside of the Cup" at the Criterion, Most Notable Screen Production of the Year », *The New York Call*, 10 janvier, 1921, p. 4 ; « Brought into Focus », *The New York Times*, 16 janvier 1921 ; « When They Do it in the Movies », *Chicago Daily Tribune*, 31 mars 1921, p. 8 ; « 'The Inside of the Cup' Attracts Unusual Audiences », *The New York Call*, 19 janvier 1921, p. 4.

mettre en avant le nom de Capellani comme un label d'excellence. Harriette Underhill du *New York Tribune* reconnut qu'elle n'aurait pas dû voir *The Wild Goose* juste après avoir vu le *Carmen* de Lubitsch (aussi connu sous le nom de *Gypsy Blood*), appelant le premier « le film le plus mauvais qu'on puisse voir ou qui puisse exister... Si les producteurs américains vont faire des films comme *The Wild Goose*, ils ne peuvent pas nous reprocher d'importer des films comme » *Passion*, » *Deception* » et » *Gypsy Love* »⁸⁶.

Quoi qu'il en soit, à la Cosmopolitan, on dut être content car on fit signer Capellani pour une série de films en avril 1921, alors même qu'il rentrait d'un voyage en France avec sa famille. Attestant de la confiance de Hearst dans le réalisateur, Capellani fut commissionné pour mettre en scène le nouveau film de Marion Davies, *The Young Diana*, basé sur le roman de pseudo science fiction de Marie Corelli autour du thème de la jeunesse éternellement renouvelée. Le tournage débuta en mai et se prolongea au moins jusqu'à juillet, mais, en septembre, Capellani fut assigné à un autre film, *Sisters*. La raison pour laquelle on mit *Young Diana* en attente fut probablement lié à l'emploi du temps chargé de Davis – elle était sans doute en train de tourner dans *Beauty's Worth* et commençait à jouer dans le somptueux *When Knighthood Was in Flower*, réalisé par Robert Vignola en février 1922. Pendant ce temps, le tournage de *Sisters*, une production qui avait indiscutablement moins de prétentions pour la Cosmopolitan, débuta en septembre 1921, mais le film ne sortit qu'en avril 1922. A un moment entre ces deux dates, International Film Service de Hearst transféra les droits de distribution de ce film à une société fraîchement créée, l'American Releasing Corporation, qui fit une campagne de publicité en mars clamant que *Sisters* « avait été monté et préparé selon les demandes et les désirs de l'American ». Une déclaration des plus inquiétantes. Néanmoins, *Sisters* s'avère être l'un des films américains les plus forts de Capellani ayant survécu à l'épreuve du temps. En dépit de ce qui semble être un film de « problème » de divorce tel qu'on les faisait à l'époque, l'histoire est menée avec une très grande subtilité et sensiblement épurée de ses éléments mélodramatiques pour ne laisser qu'un naturalisme honnête et rare. Mary Kelly dans *Moving Picture World* exprima toute son admiration face à la pudeur : « La délicatesse avec laquelle l'action est menée tout du long, est l'un de ses plus grands attraits. Même les instants les plus dramatiques l'illustrent et c'est justement leur retenue qui leur confère cette puissance ». Presque tous les critiques saluèrent avec justesse Seena Owen, qui fait preuve d'une sensibilité remarquable et nous pousse à regretter que si peu de ses films ait survécu. Les billets se vendirent en grand nombre – en partie grâce à la machine publicitaire de Hearst qui fit du roman un feuilleton dans dix journaux à travers le pays.⁸⁷

Pour l'instant, je n'ai pas été en mesure d'établir ce qui arrivait à *The Young Diana* pendant ces mois : que ce soit quand la production reprit ou quand Robert Vignola fut engagé comme

86. Laurence Reid, *MPN*, « The Wild Goose », 21 mai 1921, p. 3225 ; Harriette Underhill, « On the Screen », *New York Tribune*, 9 mai 1921, p. 8.

87. « Cosmopolitan Signs Capellani », *Wid's Daily*, 21 avril 1921, p. 1 ; « New Davies Film Started », *Wid's Daily*, 27 mai 1921, p. 1 ; « Painted Ice », *Variety*, 15 juillet 1921, p. 30 ; « News of the Films », *Variety*, 9 septembre 1921, p. 44 ; American Screen supplement, *The Film Daily*, 18 mars 1922, p. 4 ; Mary Kelly, « Sisters », *MPW*, 15 avril 1922, p. 763 ; « "Pay Day" Falls Below Hopes ; "Beauty's Worth" Big Surprise », *Variety*, 14 avril 1922, p. 46.

coréalisateur, même si, compte tenu du nombre de films que Vignola fit avec Davies, on peut affirmer sans danger qu'il était son réalisateur favori – ou le réalisateur préféré de Hearst pour elle. Ce fut certainement quelque chose à voir : les photos de tournage montrent de magnifiques constructions par Joseph Urban, que ce soit le laboratoire du scientifique – qui influencèrent sans nul doute les nombreux films de science fiction et d'horreur qui allaient être produits par la suite – ou le décor époustouflant pour la scène du carnaval sur la glace, ce dernier poussant Hearst à adresser à Urban un message plein d'effusion : « C'est la plus belle chose qu'il m'ait été donné de voir et plus je la regarde, plus elle me plonge dans l'enthousiasme... Grâce à elle, le film fera sensation ». De nombreux critiques furent d'accord, comme Charles Larkin dans *Motion Picture News* qui fut totalement transporté : « Vous avez là une pantomime, un décor, de la couleur, de la créativité, de la beauté... Tout cela mélangé dans une série de scènes dont la beauté est sans précédent ». Peu de critiques ne firent pas mention des fabuleux costumes de Davies et *Variety* déclara que c'était son meilleur rôle à ce jour. Seule Harriette Underhill sembla gênée par la coréalisation (« La Cosmopolitan n'a-t-elle jamais entendu que trop de cuisiniers gâtent la sauce? »), alors même que la plupart trouvèrent que cette alliance réussissait à mettre au jour les différentes nuances : « Chaque réalisateur a sa propre petite musique, mais les deux se mélangent dans un ensemble remarquablement harmonieux ». On peut supposer que *Photoplay* donna une évaluation objective : « Les décors onéreux, le carnaval sur la glace et le paysage suisse sont bien beaux mais, à la longue, vers la troisième bobine, vous commencez à vous demander si un peu d'émotion pure ne serait pas superflue. »⁸⁸

Ce fut le dernier film de Capellani. Nous ne savons pas si le cinéaste lui-même mit fin à son contrat avec la Cosmopolitan, ou, plus vraisemblablement, si la société annula le contrat, cela fait encore l'objet de recherches. Mais pour quelle raison ? Ce silence est étrange et je n'ai pas non plus été en mesure de trouver la date à laquelle il est retourné en France (les documents de la famille furent détruits après la mort du fils de Capellani, Roger). Était-ce un départ volontaire ? En 1919, avant son premier voyage en France depuis la guerre, il avait déclaré à un journaliste : « Bien sûr, j'ai toujours de l'affection pour mon ancien pays, et l'équipement que j'ai apporté avec moi de là-bas, je l'ai dédié avec joie à la cause visant à faire du cinéma un art en l'élevant et l'améliorant, mais j'aimerais être connu en tant que réalisateur américain : le reste de ma carrière a été accompli ici, mes intérêts professionnels et personnels sont ici et mon cœur est ici ». Malheureusement, ses affaires se tarirent et les quelques mentions qui furent faites de son nom dans les journaux professionnels étaient généralement au sujet des procès de l'Albert Capellani Productions, pour laquelle, fort heureusement, il n'était plus responsable juridiquement : Solax lui fit un procès pour retard de paiement du loyer et Marjorie Rambeau pour sommes dues⁸⁹.

88. Lettre non datée, Joseph Urban Collection, Rare Book & Manuscript Library, Columbia University, NY, Box 27, folder 9, part 1 ; Charles Larkin, *MPN*, 15 juillet 1922 ; Samuel, « The Young Diana », *Variety*, 1^{er} septembre 1922, p. 41 ; Harriette Underhill, « On the Screen », *New York Tribune*, 28 août 1922, p. 6 ; « The Shadow Stage », *Photoplay Magazine*, novembre 1922, p. 66.

89. « Without Fear or Favor », *NYDM*, 8 mars 1919, p. 357 ; « News of the Film World », *Variety*, 25 mars 1921, p. 45 ; « In the Courts », *The Film Daily*, 8 juin 1922, p. 2.



Tournage d'un film de Capellani (non identifié).

Son nom refit surface occasionnellement, en 1923, il y eut des rumeurs au sujet d'un projet à Paris avec Denis Ricaud qui avait tout juste démissionné de Pathé, avec une possibilité d'alliance anglo-française, mais, apparemment, cela ne conduisit à rien. Deux ans plus tard, un encart parut dans *Variety* rapportant de Londres que Capellani réaliserait *Jacob's Way* pour Markus Film, mais cela ne se concrétisa pas non plus. À l'été 1927, on annonça en France que, après une longue absence pour raison médicale, il retournait à la réalisation : « M. Albert Capellani, un des premiers metteurs en scène du cinéma, qui a réalisé les premières versions de *Les Misérables*, *La Glu*, *L'Arlésienne*, *L'Assommoir*, et qui a également mis en scène plusieurs films à Los Angeles, revient au cinéma ». Quelques temps plus tard, les journaux appelèrent le projet *Werther* de Goethe, attisant la curiosité en expliquant que Capellani travaillait à éditer son propre scénario. Cela ne se concrétisa pas plus.⁹⁰ Puis, en 1930 vint l'une des

90. « Capellani's Backer », *Variety*, 20 septembre 1923, p. 2 ; « Activities in the Market Abroad », *The Film Daily*, 30 septembre 1923, p. 11 ; « London Film Notes », *Variety*, 11 mars 1925, p. 30 ; *Le Gaulois*, 12 août 1927, p. 4 ; « L'activité cinématographique », *Cinéa-ciné pour tous*, 15 septembre 1927, p. 32 ; « Les Cinémas », *Le Gaulois*, 11 octobre 1927, p. 3.

annonces les plus tristes : près de quatre-vingt dix bobines de films, « conservées pour la Capellani Productions Inc et/ou Pathé Exchange » par la Lloyds Film Storage de New York, furent vendues aux enchères pour rembourser les charges impayées. Les pleurs sont toujours plus bouleversants que les cris et, dans le cas de Capellani, il y a quelque chose d'autant plus cruel dans la manière dont il fut oublié. Outre les films qu'il nous a légués, célébrés pour leur qualité artistique, son implication fut plus qu'accessoire dans deux changements majeurs de la distribution cinématographique : la fin du système de réservation en bloc et la diffusion des films sur plusieurs semaines. Pourtant, le jour de sa mort, la seule mention qui fut publiée dans *Variety* fut simplement la suivante : « Le père de Roger Capellani est décédé ». Il n'y eut pas de nécrologie, on ne mentionna même pas son prénom. Et quelle fut la première page ce jour-là ? « C'est la fin des films muets ».⁹¹

(Traduction Delphine Pallier)

« Je voudrais remercier chaleureusement Maartje Alders, Bernard Basset-Capellani, Clémentine De Blicke de la Cinémathèque Royale de Belgique, Valerij Bosenko du Gosfilmofond, Kevin Brownlow, Virginia Budny, Frank Dabell, Marie-Françoise Osso-Fontaine, Pierre Fontaine, Anne Garner de la Berg Collection of English and American Literature, New York Public Library, David Kenten, Jennifer B. Lee de la Rare Book & Manuscript Library, Columbia University, Eric Le Roy, Mariann Lewinsky Sträuli, Mike Mashon de la Library of Congress, Steve Massa, David Robinson, Claire et Giovanni Sarti, Daniel Selznick, Josie Walters-Johnston de la Library of Congress, Steve Wilson et les bibliothécaires du Harry Ransom Center, The University of Texas à Austin. » – J. W.

Les abréviations suivantes ont été utilisées pour les notes :

LJS Lewis J. Selznick Papers, Harry Ransom Center, Université de Texas à Austin

MPN Motion Picture News

MPW Moving Picture World

NYDM New York Dramatic Mirror

PGW P.G. Wodehouse Papers, Berg Collection of English and American Literature, New York Public Library

91. « Auction Sales », *The Daily Star*, 22 août 1930, p. 13 ; « Chatter. Paris », *Variety*, 20 octobre 1931, p. 42.